



أدوات النص

دراسة



أدوات النص

دراسة

البريد الالكتروني: aail :unecriv@net.sy

aru@net.sy

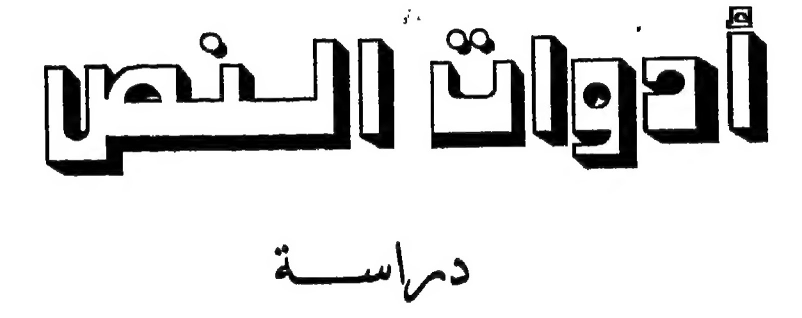
موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنان: فراس جباخانجي

◻◻

محمد تحريشي



دراســـة

من منشورات اتحاد الكتّاب العرب

2000

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

إن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، كيف نتعامل مع النص، و ما هي الأدوات التي تستطيع أن تفك شفراته؟ وهل أن هذه المفاتيح هي عناصر خارجية على النص؟ أو أن كل نص يفرض أدوات إجرائية تناسبه، وتنبع من داخله، وتستطيع أن تقدم قراءة فنية جمالية تكشف عن خصوصية الكائن والمحتمل، وتقتضي هذه القراءة ترسانة من المفاهيم الكفيلة بتقديم كتابات كثيرة يكون فيها المتلقي مستهلكاً ومنتجاً لنص جديد تمتزج فيه تجربة الكاتب و القارئ على حد سواء.

ويقف النص القرآني شامخاً بانفتاحه على قراءات متعددة، و تقبله لعدد من المقاربات الجريئة والتي قد تنغلق أمام انفتاح هذا النص وقابليته للتأويل. لقد بدأت منذ الاتصال الأول بهذا النص، مروراً بجهود علماء استطاعوا أن يقدموا قراءة حديثة كأبي عبيدة في "مجاز القرآن"، وصولاً إلى القراءات المعاصرة التي استفادت من مناهج القراءة الحداثية. وهي قراءة تضمن، في غالب الأحيان، للنص القرآني تفوقه وعلوه وامتيازه، وفي الوقت ذاته تعاملت معه كأي نص لغوي. واقتضت هذه القراءات حضور النص الغائب من خلال استحضار نصوص من المأثور من قول العرب.

واستفاد النقاد من هذه الأدوات التي قرأ بها النص القرآني في الاقتراب من النصوص البشرية، ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً فما هي جمالية هذه القراءة، ولنا أن نتساءل هل يقرأ النص لمضمونه، أو يقرأ لشكله؟ ونحن ها هنا لا نفصل بينهما، ولكن نشير إلى أن النص هو حامل، وفي الوقت ذاته تجربة في الكتابة تحتفل باللغة، ومن أجل اللغة، وهي قبل هذا وذاك لغة.

ويقودنا هذا إلى سؤال آخر، فهل هناك قراءة نموذجية تزعم لنفسها أنها القراءة الأولى والأخيرة، وأنها الممكنة والمحتملة؟ في الواقع ليس هناك قراءة تستطيع أن تحقق لنفسها هذا الزعم، و إنما يمكن أن تقترب منه. إنها قراءة تتجه نحو تأسيس فعل يستمر من خلال تلك الأدوات الإجرائية التي ترسم معالم

جمالية للنص، و هي قراءة استفادت من ذلك التراكم المعرفي لنصوص من التراث ومن الفكر المعاصر ومن السرديات ومن الشفوية، هذا الصرح المتحدي للكتابة والمستمر فينا عبر النشاط الإنساني، الخلاق. إنها قراءة، كما دعا إلى ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض، تذهب من الحداثة إلى التراث لتعود إلى الحداثة ثانية، إنها قراءة تأصيلية لهذا الفعل المؤسس للمعرفة.

وإذا كانت هذه حال النص القرآني، فما هي حال النص الأدبي في الجزائر؟ وما مدى استقلالية هذا الأدب العربي عن صنوه في المشرق، وعن الأدب الإنساني العالمي؟ ولماذا هذه الخصوصية؟ وهل استطاع أن يوجد تفاعلاً ضمن حقل دلالي يتماشى وطموحات المبدع في آن واحد؟ وإن كانت هناك خصوصية، فهل هي فنية أو جغرافية إقليمية ترتبط بالحيز وبالتجربة الإبداعية؟ وهل يمكن أن نقول أن هناك أدباً جزائرياً متميزاً؟ وإلى أي حد استطاعت تلك النصوص المكتوبة باللغة العربية أو باللغة الفرنسية أن تشكل هوية جزائرية؟ وما مدى تميز هذا الأخير عن الأدب الفرنسي؟ إن كاتب ياسين ومولود معمري ومالك حداد، أو غيرهم من الذين كتبوا باللغة الفرنسية، أمدوا نصوصهم بخاصية فنية تنطلق من الارتباط بالوطن على الرغم من الغربة في لغة الأخر؛ فالرؤية الفنية والزخم الفكري والتجربة اللغوية استمدت حضورها من الواقع الجزائري، ومن ثم إسست لخطاب أدبي على مستوى أسلوب كتابة التجربة اللغوية. إن رواية "نجمة" تجربة سردية استطاعت أن تشكل نصاً سردياً باللغة الفرنسية، ومن الصعب نسبتها إلى أدب هذه اللغة؛ أي أن هؤلاء الكتاب وظفوا اللغة الفرنسية، من حيث التركيب اللغوي والبناء الجمالي، لخدمة القضايا الجزائرية من خلال تعبيرها عن واقع مرتبط بالجزائر.

وأمدت تجربة عبد الملك مرتاض السردية الجزائرية من خلال نصي: "الخنازير وصوت الكهف" بتدفقات لغوية وبناءات جمالية جعلت الرواية الجزائرية تتفتح على عالم أرحب، فلم تعد التجربة عملية تقنية بقدر ما هي إنتاج لنص لغوي متميز تتدفق فيه اللغة تدفقاً سلساً تيلاحق فيه الأفكار وتنتصر عليها. إن التجربة اللغوية في عالم عبد الملك مرتاض تجربة غنية تتعامل مع اللغة من موقع العالم والعارف، لا من موقع المتعلم الذي يجهل تلك الفروق الدلالية بين معاني الكلمات، أو ذاك الذي يجد صعوبة في إيجاد للمعنى أكثر من لفظ للمعنى، أو أكثر من سياق أو توظيف. إن اللغة الروائية عند هذا الرجل أداة طيعة مطواعة لا تستطيع أن تتمنع حتى لو أرادت. وبذلك فرضت هذه

اللغة سلطانها على العمل الإبداعي فانتصر النص وتحرر من قيد المبدع. في حين أن هناك نصوصاً لم تستطع أن تتخلص من التجربة الأولى فدارت في فلكها، ولم تتملك آليات التجدد والتحول والاستمرارية وكأنها تقول إن المبدع لا يكتب إلا عملاً واحداً تصدر عنه ارتدادات في الأعمال اللاحقة. ويعود الأمر في الأساس إلى عدم قدرتها على إنتاج نص جديد يواكب التغيرات بالمشاركة في إنتاج النص من جديد، وتصبح بذلك كل قراءة للنص بمثابة إعادة إنتاجه من جديد.

ومن أسئلة الكتابة الملحة، لماذا هذا الاهتمام بالخطاب الروائي؟ ولماذا يعطى له كل الحيز وهذا المستوى من التفاعل على مستوى القراءة والمقاربة والدراسة، فهل يرجع هذا إلى أن الخطاب الروائي هو أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالواقع؟ أو لغزارة هذا الإنتاج قياساً إلى الشعر؟ أو أن يحقق مقروئية معينة؟ وهل هناك أسباب أخرى؟

لقد استطاع عبد الملك مرتاض أن يوجد توظيفاً جديداً للشخصية في هذين العملين الروائيين، فلم تعد تلك الشخصية التي نعرفها بماضيها وحاضرها ومستقبلها، إنها مفهوم وليست كائناً حياً، وكل من مر بحدث أو بتصرف يشبه تصرف شخصية معينة فهو منها، معتمدة على تدفق لغوي هائل يبعد اللغة عن أبعادها النمطية الدلالية المعروفة، ويعطيها لغة متحررة من أي مدلول مسبق، وفي الوقت ذاته يحافظ على أيديولوجية النص التي تعكس مستوى من الرؤية والتفكير عند القارئ ينطلق من الوعي باللغة. إنه علاقة حميمية تنشأ بين النص والقارئ، الذي يصبح شريكاً في بناء النص وإبداعه.

□□

في جمالية النص التراثي

لعـــل أول ســـؤال يطرح، لماذا هذا التوجه نحو الأدب الجزائري القديم؟ ولمـــاذا هذه الخصوصية؟ التي قد تطرح إشكالات منهجية تعترض الباحث، أو الدارس لهذا الأدب، الذي ضاعت أغلب نصوصه، والتي وصل إلينا منها القليل القـــليل، مـــع صعوبة تحديد الحقل الأدبي في هذه الفترة الزمنية، وكذا الإجراء الـــنقدي المختار للكشف عن الخصوصية الفنية والجمالية لهذه النصوص، فهل يكون التوجيه شمولياً؟ أو يختار مجالاً واحداً ؟.

إنّ الاعتماد على تفاعل هذين التوجهين كفيل بالوصول إلى نتائج مرضية تـــرتقي بهـــذه النصوص إلى مرتبة تليق بها، خاصة وأنّ الأدب الجزائري أخذ مساراً تكوينياً خاصّاً إلى حد بعيد، تشاكل فيه المحلي بالوافد سلما أو قهرا، مما ولـــد أنماطـــاً تعـــبيرية ارتـــبط فيها الكُتاب بالتقليد الفني العربي، وربطوا ذلك بواقعهم المعيش.

ويـــبدو أنّ هـــذه الخصوصية أنضجت التجربة الإبداعية في هذا العصر، فأنـــتجت نصوصـــاً على أقليتها، استطاعت أن تحافظ على وجودها في التراث الأدبـــي العـــربي، على الرغم من طابعها التسجيلي المرتبط بالأحداث السياسية والاجـــتماعية لدولـــة بـــني حماد فحافظت على الذاكرة الحمادية، وسجلت أهم الوقائع التي مرت بها هذه الدولة، فأوجدت لها قراءة تسربهم التجربة الأدبية في الكشف عن غور هذه التجربة.

ومـــع هـــذا كله يبقى السؤال مطروحاً بكيفية أخرى، كيف تفاعل المحلي بـــالوافد؟ أو كيف تفاعل سكان الجزائر مع الثقافة العربية الإسلامية الوافدة؟ ألم يولـــد فيهـــم هـــذا التفاعل صدمة نتيجة التقاء مستويين ثقافيين متميزين، الثقافة الوافدة من جهة، والثقافة البربرية من جهة أخرى.

ويـــبدو أن الـــثقافة العربية الإسلامية تقدمت كثيراً، فأخذت لنفسها مكانها

اللائــق، لكــون اللغة العربية لغة عالمة تنقل المعارف والعلوم، لغة مؤسساتية تعكس السيادة والإبداع والتفكير. لقد كانت اللغة الرسمية للدولة؛ واللغة الرسمية "مرتبطة في بعض جوانبها بالدولة سواء من حيث نشأتها أم من حيث توظيفاتها الاجتماعية التي تسيطر عليها لغة رسمية"(1).

وهناك سؤال آخر مهم، يطرح نفسه بإلحاح شديد، فلماذا كان فتح المغرب مــن أكثر الفتوحات الإسلامية مشقة، ومن أطولها زمناً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا يصب الأدب هذه الصدمة؟ فمن "المتوقع أن تكون هذه الخاصة التي اتسم بهــا الفــتح العربي قد أحدثت نوعاً من عدم الاستقرار بالنسبة للبربر، وكانت عــاملاً مــن عوامــل قبولهم لحركات الخروج على الدولة الإسلامية، لكن من المؤكد أن أساليب العرب في الاندماج مع البربر، سواء بالاشتراك في الحروب ضــد الوثــنية الــباقية، أو في فتح الأندلس، أو عن طريق المصاهرة، أو في العــادات الاجــتماعية، فضلاً عن وسائل الاندماج التي تحتمها طبيعة الفاتحين المسلمين، حيث أحس المسلمون من سكان البلاد الأصليين أن العرب جاؤوا من أرض النــبي (صــلى الله عــليه وسلم)، ومن هنا أسلموهم القيادة في كثير من الأحوال" (2).

ولعلّ من أهم العوامل التي ساعدت على مثل هذه المعاملة، هو أن القيادة السياســية كــانت واعيــة بهــذا الأمر، فقضت على كل ما يؤدي إلى القطيعة والاخــتلاف والــتفرقة، كما أنها لم تترك الوقت للتفكير وأخذ المبادرة، ثم إنها اســتفادت من خصوصية الفتح الإسلامي الذي جاء يدعو إلى العدل والتسامح، والسلم، وهي قيم إنسانية ونبيلة يسعى البشر إليها.

وإذا كــان الأمــر كذلــك، فهــل استطاعت تلك الكتابات أن توصل إلى الجمهــور خطابــاً معيــناً يعكس ذلك الوجه الحضاري لدولة بني حماد؟ وتبدو الإجابة عن هذا السؤال سابقة لأوانها، قبل الاحتكام إلى تلك النصوص الأدبية، الــتي جــاءت لتكشف عن البنيات الذهنية المكوّنة للمؤسسات الثقافية الحمادية، والتي يوجهها النشاط الفكري للمجتمع الحمادي.

ومــن الأســئلة المهمة في هذا المجال، ما مدى استقلالية هذا الأدب عن الأدب العــربي في المشرق، وما مدى تبعيته له؟ وهل استطاع أن يوجد فعالية نقديــة تــتعامل معــه تعــاملاً فنياً تنظيمياً حتى يكون أدباً فاعلاً، وحقلاً منتجاً يتماشــى وطموحــات الدولة الحمادية، التي وظفت الأدب وسيلة للمساهمة في تكويــن الدولــة والدعاية لها، وفي تسيير شؤونها من خلال تلك الرسائل التي

كـانت تتبادل بين المسؤول والرعية. "ويمكننا الحكم على أدب الجزائر في هذه الفـترة، بأنـه أدب تقليدي يلتزم السجع في النثر، والديباجة التقليدية في الشعر. مـن رصـانة لفظية إلى محسنات بديعية إلى موضوعات تكاد تكون هي نفسها المعـروفة في المشرق، ويغلب على أكثرها المدح في الشعر والكتابة الديوانية في النثر" (3).

1- في البنية الثقافية للحماديين:

تـتحد البـنية الـثقافية للمجتمع الحمادي بتلك الأصول البربرية والتوجه العـربي الإسـلامي لهذا المجتمع، وقد أعطى هذا التزاوج بين الثقافة البربرية والـثقافة العـربية الإسـلامية نتائج ساهمت في ارتفاع هذا المجتمع، وتأسيس الدولة الحمادية وإرساء قواعدها، كما ساهمت في وجود علماء في الفقه ومبادئ علم الكلام، ناظروا فقهاء العرب في قواعد الأصول وتفاريع الفقه(4).

وقـد كـان توجه الثقافة الحمادية عربياً أسوة بالمشرق العربي، ينهل من المضامين الإسلامية. ذلك "أن المغرب محاط من كل جوانبه بثقافات عربية، إن فـي الأندلـس، وإن فـي المشـرق، مما يجعلنا نطمئن إلى أن الثقافة العربية الإسـلامية هي الثقافة الأم في الدولة الحمادية وهي مناط عناية الدولة واتجاهها الرسـمي"(5) وهذا ما جعل للغة العربية قيمة لا مثيل لها عند البربر المكونين للدولة الحمادية، حيث أصبحت "ربة المنزل وصاحبة الأمر والنهي على القرائح والعقول"(6).

ولعـلّ من العوامل المساعدة في المحافظة على هذه المكانة والقيمة، الأثر الثقافي الذي خلفه زحف القبائل العربية على المغرب، فقد "أثرت لغة التخاطب لقـبائل بني هلال في اللسان البربري الذي كان طاغياً على اللسان العربي في الأريـاف والمـدن أيضـاً، وسـارت عمـلية الاستعراب بسير عملية المزج والاحتكاك"(7).

ومـن الظـروف الـتي أثرت هذا التوجه، أنّ اللغة العربية أصبحت لغة عالمة، تساهم في نقل المعارف والعلوم، فقد أخذها الحماديون لغة لدولتهم، وإذا كـان الأمر كذلك، فإننا لا نعدم أنّ اللغة البربرية كانت لغة عالمة مساعدة عن طـريق نقلها للعادات والتقاليد من جيل إلى جيل، وبذلك تم الحفاظ على التوازن الداخلي لإنسان المجتمع الحمادي. مع العلم أن تفاعل ثقافتين قد يؤدي إلى ثقافة مهيمِـنة وثقافـة مهيمَنة، خاصة أن بني حماد قد بذلوا جهوداً كبيرة في سبيل

تعريب البلاد مستفيدين من ذلك الإرث الذي تركه وجود اللغة العربية السابق (8) ومع ذلك كله فإنه من الصعوبة بمكان أن نحكم في هذه القضية، ونفصل في المهيمن في دولة بني حماد.

ثم إنّ من العناصر المكونة لهذه البنية الثقافية الحمادية، وجود مذهب الإمام مالك وانتشاره من دون المذاهب الإسلامية الأخرى، مما أدى إلى توحد التوجه الفكري لأغلب سكان المغرب العربي عامة، للحماديين بوجه أخص. فسلمت بذلك دولة بني حماد من ذلك النزاع المذهبي الذي كان له أثر سلبي في المشرق العربي، وفي بعض الأحيان كان مدمراً، حيث أفضى إلى نزاعات هدامة من الناحية السياسية، وإن كانت مفيدة من الناحية الفكرية والأدبية، لأنها أسهمت في بناء الذات وتشكلها المعرفي. ولا يمكن تجاهل "زحف مذهب مالك بدءاً من مدرسة القيروان، انتشاراً في القسم الغربي للعالم الإسلامي كله، بما فيه الأندلس، وعبوره إلى غرب إفريقية حيث لا يزال المذهب الغالب في هذه البلاد"(9).

إنّ هذا التنوع الثقافي سمة من سمات المكوّن الثقافي للحماديين وهو الذي أدى بهم إلى رعاية الثقافة والمثقفين والمفكرين فيجزلون لهم العطاء، ويجودونهم بالهدايا والأموال، فقد "كان الناصر بن علناس أطول الملوك الحماديين باعاً في هذا المضمار، فقد كان يؤمه الأدباء ويتصده الشعراء، فيغدق صلاته عليهم"(10)، وكذا كان يفعل أغلب الملوك الحماديين أسوة بنظرائهم من الملوك العرب الذين كانوا يشجعون الأدباء ويحفزونهم على الكتابة الجيدة، والإبداع المتميز. فقد كان المعز بن باديس "مكرماً لأهل العلم كثير العطاء لهم كريماً، وهب مرة مائة ألف دينار للمستنصر الزناتي، وكان عنده، وقد جاءه المال فاستكثره، فأمر به فأفرغ بين يديه ثم وهبه له، فقيل له لم أمرت بإخراجه من أوعيته. قال لئلا يقال لو رآه ما سمحت نفسه به. وكان له شعر حسن"(11).

ولقد أسهم التفاعل بين المشرق العربي ومغربه في تزكية البنية الثقافية للحماديين، سواء عن طريق ذلك الرباط الروحي الذي يجمع الأقاليم الإسلامية، أم عن طريق ذلك الشعور بأنّ المشرق هو أصل الثقافة العربية الإسلامية ومرجعها الأساسي، ولا بد للمغرب أن ينهل من هذا الأصل؛ فحصل تبادل للرحلات والهجرات بين المشرق والمغرب.(12)

لقد أسهمت هذه البنية الثقافية في جعل العاصمة الحمادية مركزاً ثقافياً يعجّ

بالمختصين في كل الفروع، وخاصة رجال الدين والفقه، ويشهد على ذلك أبو علي المسيلي بقوله "أدركت ببجاية ما ينيف على تسعين مفتياً ما منهم من يعرفني، وإذا كان المفتون تسعين، فكم يكون من المحدثين ومن النحاة والأدباء وغيرهم ممن تقدم عصرهم ممن يدركه... لقد كان الناس على اجتهاد، وكان الأمراء لأهل العلم على ما يراد"(13).

ويعكس هذا النشاط الفكري مستوى التحام البربر بالإسلام، وعدم رفضهم لهذا الدين الجديد الوافد، على الرغم من أن هناك من رأى في تلك المقاومات التي رافقت دخول الإسلام شمال غرب إفريقيا، رفضاً للإسلام الذي فرض عليهم بالقوة– وقد ردّ عبد القادر جغلول على هذا الزعم قائلاً: "وبدل أن يعارض الإسلام، كان الشعب المغربي من الدعاة له، والجيوش التي حملت الجهاد إلى أوربا، وخاصة إسبانيا كانت مؤلفة في غالبيتها من البربر الحديثي العهد بالإسلام، وأخيراً الثورة الكبرى للخوارج التي هزّت المغرب في النصف الثاني، مع أنها تعبّر عن رغبة استقلال المغرب، لأنها سمحت للدين الإسلامي بالانتشار فوق كافة أراضي المغرب"(14).

ويبدو أنّ هذا الرأي وجيه، ويعكس الحقيقة أغلبها، ومع ذلك؛ فإنّ هذا التعليل يصح بعد دخول الإسلام واستوطانه المغرب، أما قبل ذلك فقد لقي مواجهة تعكس موقفاً ما من الإسلام– وقد يعود هذا إلى أن البربر لم يميّزوا بين الحركات الاستعمارية السابقة، وبين وفادة الإسلام، واحتاج ذلك منهم فترة زمنية، حتى تيقنوا أن الإسلام يريد بهم خيراً، وهو دين تسامح ورحمة وتكافؤ فرص؛ لذلك اتجهوا نحوه فرادة وجماعات، فأسهموا في انتشاره في المغرب، وفي فتح الأندلس.

وإذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف نعلل تلك الصراعات التي دامت سنين ألم تكن استمراراً للصراع التوحيدي الكبير للحصول على الاستقلال؟.

لقد جاء الإسلام ليطرح نظاماً سياسياً جديداً تعدى الإطار القبلي، و"إذا كان الإسلام قد انتشر بسرعة وبكثافة بين المغاربة، فذلك يعني أنّ الإسلام ليس ديناً سهلاً وعادلاً فحسب؛ بل لأنه أداة تطور اقتصادي واجتماعي في المغرب. بالإضافة إلى كون هذا الدين داعياً للوحدة السياسية. ومعنى أنه قرن صراعات معنى مزدوج: المغرب وخاصة الأوسط خرج من هذه الصراعات منتصراً، فقد حافظ على استقلاله، لكن هذا النصر ليس نفياً للحضارة الإسلامية والعكس تماماً، فبتحوله الجذري واعتناقه الإسلامي واستيعابه للحضارة الإسلامية،

استطاع المغرب أن يحافظ على استقلاله، وفي الوقت ذاته، اندماجه مع الأمة الإسلامية حيث يلعب دوراً هاماً"(15).

ونحن نعالج هذه الأمور، تصادفنا قضية ذات أهمية بالغة، إذ كيف لنا أن نعالج مفهوم الجزائري في العصر الحمادي؟ وهل هذا الإجراء علمي ومنهجي، ولا يتعارض وطروحات علمية أخرى؟.

ولعل من البدهي أن المغرب الأوسط حافظ على استقلاله عن المركزية الحاكمة في الإسلام، وقد كان له وضع خاص عن بقية الأقاليم الإسلامية، وهذا ما يدفع إلى الاعتقاد إلى أنّ الأمة الجزائرية كانت في دور التشكل، والتي ستنهل من الحضارة العربية الإسلامية، وفي الوقت ذاته تحافظ على خصوصية الحيز الذي تشغله. فعلى الصعيد الثقافي "كانَ المغرب تقاطع طرق هام، ظهرت عنه التأثيرات الشرق الأوسطية والأندلسية كما أهدى بدوره آثاراً هامة للتراث العربي الإسلامي"(16). أي أنه لم تكن هناك حدود ثقافية كالحدود السياسية لهذه الدويلات، فإذا كانت حدود الدولة الحمادية الشرقية معروفة، فإن حدودها الغربية كانت متغيرة ومتحولة بفعل الظروف السياسية بين حكم وحكم آخر. فقد عرف المغرب نهضته الكبرى تحت حكم الحماديين من خلال المركزين الحضاريين، قلعة بني حماد وبجاية، فقد دام حكمهم قرناً ونصف قرن من الزمن، مخلدين آثاراً حضارية، جعلت الحضارة الحمادية من أرقى الحضارات المغربية في النصف الأول من القرن السادس(17) التي تركت أثراً واضحاً في الحضارات المتعاقبة على المغرب الأوسط. ثم "إنّ ازدهار المملكة الحمادية لم يكن مرتبطاً بكونها منطقة عبور فحسب بل بنشاطاتها الزراعية والحرافية"(18) التي تعكس مستوى ثقافياً يكشف عن أصالة هذه الدولة، والتي استطاعت أن تجذب إليها "مفكري إفريقيا والأندلس وبالتالي إلى ولادة مجمع ثقافي عظيم الأهمية. كانت قاعة مجمع بجاية تضم 104 من مشاهير الحقوق، الطب والشعر. وكان في المدينة عدد من الأولياء المسلمين علماء الدين، ومن هنا جاءت تسميتها بمكة الصغيرة"(19).

ولعلّ دراسة هذا التفاعل الحيوي دراسة أنثربولوجية تعكس لنا بوجه صادق، ثقافة المجتمع الحمادي وتوجهه الفكري، وتكشف عن نزوع عربي مستقل عن المركزية، ومحقق لكيان خاص، ويدفعنا إلى القول بأن المغرب الأوسط كان دائماً يبحث عن هوية جعلت منه إقليماً غير متجانس، تحكمه تأثيرات دينية وعسكرية ومالية، وهذا ما أدى إلى تعاقب الدويلات عليه. "فمن

غيـــر الممكن-في حالة المغرب الأوسط- أن نأخذ مركزاً حكومياً ثابتاً كنقطة اســتدلال عــلى اختلاف المغرب العربي (فاس) وإفريقيا (القيروان) كل الحقبة الوســطية كــانت مميــزة بحــركة تناقضية مزدوجة نابذة وجاذبة نحو إفريقيا والمغــرب فــي إثــبات هوية خاصة، فإنه يستمر أيضاً في التطلع نحو الشرق والغــرب- والمراكز الحكومية التي تكونت أثناء هذه الحقبة تكشف هذه الحركة المــزدوجة: عاشير، القلعة وبجاية من جهة، وتلمسان من جهة أخرى- إن عدم وجود حدود بالمعنى الدقيق خلق ظروفاً معينة لتعاقب الحكومات"(20). ويصبح هــذا الــزعم مبرراً لتناول الموضوع على أساس الأدب الجزائري في عصر الحمــاديين؛ لأنــنا فــي الواقع نواجه إشكالاً، إذ كيف يمكن إلحاق مفهوم جديد معاصر، بحقبة زمنية سابقة له؟.

إنّ تــلك الــتفاعلات، وتــلك التعقبات السياسية، هي التي أوجدت مفهوم "الجزائري" لأنها كانت تنزع إلى الاستقلال السياسي والالتزام الثقافي والعقائدي والاجــتماعي الــذي كــانت المركزية العربية المرجع بالنسبة إليه. "وفي ظل السياســة الــتي اعتبرت من أكبر مآثر الحماديين، وهي سياسة ترويض القبائل العــربية وتوظيفهــا في صنع الحضارة العربية... وفي ظل هذه السياسة حمى الحمــاديون الحضــارة المغــربية من الدمار الكامل، وكانوا الوريث لحضارة القيــروان التي فرض عليها الأعراب الدمار والتشتت، وكان في الإمكان- لولا السياســة الحماديــة- أن يــلقى المغــرب الأوســط، ثم المغرب كله المصير نفسه"(21).

ثــمّ إنّ هــذا الــتوجه كــان أساساً للبنية الثقافية الحمادية التي تؤكد رقي الحضــارة الإسلامية في المغرب الأوسط، والتي كانت تنهل من ترابط مقومات ثلاثــة هــي القبيلة، القوة المالية، والإشعاع الديني، و"هذا الترابط بين العصبية القبــلية والــتعاون الديني والقوة المالية يظهر واضحاً في عملية تكوين الدول. وكل التجارب الكبرى للتنظيم الحكومي التي جرت في المغرب الأوسط، جرت باسم حركة التجديد الديني... إن التنظيم القبلي يمثل مع ذلك الدور المحرّك في مؤسسات البناء الحكومي... ويعطي التنظيم الحكومي لنفسه المال اللازم لتحقيق هذا المشروع بالسيطرة على تجارة القبائل"(22).

وإذا كــنا نقرّ بعلاقة التنظيم القبلي بالتنظيم الحكومي؛ فإن من الضروري الســؤال عن التناقض المحتمل بين التنظيمين فلكل منهما مرجعية خاصة، وهذا "التــناقض بيــن التــنظيم القبلي والتنظيم الحكومي، والذي هو تناقض خارجي

وتـناقض داخلي في الدولة في آن معاً، يشكل أساس تطورها"(23)، ومع ذلك يـبقى السؤال مطروحاً، فكيف يؤدي التناقض إلى التطور؟ قد يكون ذلك ممكناً إذا ائتـلف الشـيء مع نقيضه للوصول إلى التوازن والانسجام والاعتدال، وقد وفقت الدولة الحمادية في إيجاد مزاوجة بين التنظيمين، واستثمار هذا المزج في سـبيل بـناء الدولـة، فالتنظيم القبلي يعتمد على العلاقات الاجتماعية وأصول القـرابة الـتي تربط العائلات والقبائل، في حين أنّ التنظيم الحكومي يقوم على علائـق تربط المؤسسات المكوّنة لهذا التنظيم. وقد يستفيد كل تنظيم من الآخر فـي إرسـاء أسسـه وقواعد سيره؛ لأنّ الدولة في المجتمع العربي لم تستطع التخـلص من تأثير القبائل في بناء ذاتها، بل إنها كثيراً ما عوّلت على علاقاتها مـع القبائل في تقوية دعائم وجودها، وخاصة أن هذه الأخيرة كانت تتحكم في النشاطات التجارية التي تعتمد عليها الدولة في جلب الأموال واستثمارها. وعلى الـرغم من وجود علاقات اجتماعية جديدة فإنه "لم ينكشف في تكوين جماعات جديـدة نوعـاً متجانساً إلى حد كاف، قوية وقادرة على تكوين أساس اجتماعي تسـتطيع الدولـة مـن خلالـه التخـلص من علاقاتها بالقبائل وهدم علاقات القرابة"(24).

ولقـد كان هذا الأمر عنصر تقوية بالنسبة للتنظيم الحكومي، وفي الوقت ذاته هو عنصر إضعاف، وقد يؤدي في الأخير إلى زوال هذا التنظيم. وبمعنى آخـر، فإنـه سـلاح ذو حديـن، قد ينفع، وقد يضر ويصبح التكيف معه أمراً ضـرورياً ومـلحاً، ممـا يفتح المجال واسعاً للتنظيم الديني ليلعب دوراً مهماً للوصـول إلى التناسـب والانسجام والتوافق بين التنظيمات الثلاثة، خاصة إذا تعلق الأمر بالتوسع العسكري والتجاري والسياسي.

هـذا وقـد استثمرت الدولة الحمادية كثيراً هذه التنظيمات الثلاثة في بناء بنيـتها الفكرية والثقافية، كما استفادت مما وصلت إليه الدويلات السابقة لها في الوجود، وعدلت ما يحتاج التعديل، وهكذا تشكلت البنية الثقافية لديها.

النثر الجزائري على عهد الحماديين:

ونحن نقدم على تناول هذا الموضوع، نطرح سؤالاً مهماً، ما محور علاقة هـذه النصـوص النـثرية، عـلى قلـتها، بالحماديين، على وجه الخصوص، وبالجزائـر على وجه العموم، خاصة إذا انطلقنا من المفهوم التعبيري التكويني للأسـلوب، على أنه يعبر عن شخصية الكاتب أو المرسل. ومن نافلة القول إنّ

هذا النثر عكس خصوصيته وتفرده، وفي الوقت ذاته انتماءه إلى الثقافة العربية.

لقد كان النثر ضرورة حياتية بالنسبة إلى الحماديين "فاحتياج الدولة إلى الكتابة في مثل هذه الموضوعات لتسيير شؤونها، يستوجب انتخاب كتّاب نبهاء ذوي مروءة وحذق، إن كانوا موجودين في الأمة، وهذا متوقع إبان نشأة دولة بني حماد؛ لأنهم لم يستقدموا كتابا، في ما علم عنهم؛ لأن مملكتهم كانت مزدهرة بالعلوم والآداب، وفيها فقهاء وأدباء."(25)

لقد اتخذ النثر في هذا العصر اللغة العربية وسيلة في التعبير، كما اتخذ نظام الحكم اللغة نفسها لغة رسمية، ثم إن حماداً مؤسس الدولة الحمادية نشأ بالقيروان نشأة عربية إسلامية، درس الفقه والجدل وعلوم العربية(26).

ولعل هذه الثقافة هي التي وجهت الإنتاج الأدبي على عهد الحماديين هذا التوجه العربي، فقد اتخذ الحكام الحماديون لأنفسهم كتّاباً لتصريف الشؤون الإدارية للدولة، "واتخذ الأمراء الكتاب، وكان ديوان الإنشاء مصلحة من مصالح الدولة على أرقى ما يمكن تصوره من النظام، ترتب له الدواوين، وينتخب له الكتّاب من كل ذي قلم سيال وقريحة وقادة وبلاغة نادرة."(27).

وعلى الرغم من أن الدولة الحمادية استمرت قرناً ونصف القرن من الزمن؛ إلا أن الوصول إلى نثرها أو رسائلها أمر صعب، لضياع أغلب النصوص مع ما ضاع من تراث ثقافي وفكري. وهذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول: "بحثت عن الرسائل الفنية ظاناً أن أعثر عليها اعتماداً على بعض المصادر التي أشار أصحابها إلى رسائل رسمية صدرت من بعض الأمراء والوزراء، لكنهم لم يدونوا نصوصها، فحرمونا منها مختارين، أو مضطرين لعدم تمكنهم منها" (28) ومثل هذا الزعم يدفع إلى اليأس والقنوط، ويجعل عملية الوقوف على خصائص هذا النثر أمراً محفوفاً بالمخاطر، إن لم يكن مستحيلاً؛ لأن أغلب المصادر التي اهتمت بهذه المرحلة أشارت إلى وجود نصوص إبداعية، ولكنها لم تقيدها، فابن الأثير، على سبيل المثال، أشار إلى وجود ثلاث رسائل سلطانية(29) واكتفى بالإشارة والتلميح دون التقييد.

1- ويبدو أن من أهم نصوص هذه الفترة، نص لأبي عبد الله محمد الكاتب المعروف بابن دفرير، والذي جعله صاحب الخريدة أحد كتاب الدولة الحمادية المتصرفين في الكتابة السلطانية، وأورد له رسالة كتبها عن سلطانها يحيى بن العزيز الحمادي، وقد فرّ من مدينة بجاية أمام عسكر عبد المؤمن يستنجد بعض أمراء العرب بتلك الولاية.

نص الرسالة:

"كتابنا ونحن نحمد الله على ما شاء وسرّ، ورضى بالقسم، وتسليماً للقدر، وتعويلاً على جزائه الذي به من شكر، ونصلي على النبي محمد خير البشر، وعلى آله وصحبه ما لاح نجم بسحر، وبعد، فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع، لقبح آثار من خان في دولتنا وضبع استفز أهل موالاتنا الشنآن، وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون، فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء، ويفرّ من صل خبيث إلى حية صماء، حتى بغث مكرهم، وأعجل عن التلافي أمرهم، ويرد بال أمرهم إليهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة ونستقر من كنا نراه للهمم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وتثنى عليه الخناصر"(30)

إن معالجة هذه الرسالة معالجة نقدية حديثة تستدعي الاعتماد على أدوات إجرائية تكشف عن جماليات هذا النص التراثي، وعن المثيرات الأسلوبية في حدود نظام لغوي خاص، والوقوف على أهم مفاتيح مكوّنات هذا الخطاب للوصول إلى القيم الأسلوبية والجمالية التي تقدمها هذه العناصر والمكوّنات.

خاصية التقابل والتشاكل:

تتحدد هذه الخاصية من خلال علاقة الألفاظ بعضها ببعض، ومن خلال علاقة هذه الألفاظ بالنظام اللغوي للنص، فقد "ذهب هيالمساليف إلي أن الأسلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء، كما يحدد أيضاً من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة."(31)

لقد استفاد ابن نفرير من هذه الخاصية في نصه الذي جمع بين ثنائيات متضادة، كالجمع بين انتصار عسكر عبد المؤمن، وفرار يحي بن عبد العزيز الحمادي، أو الجمع بين الشعور بالهزيمة والمرارة، والرغبة في الانتصار بطلب النجدة والعون من قبائل بني هلال. ولعل هذا الجمع دال على ذلك

التـنازع النفسـي وحدة المزاج والعصبية الذي عانى منه السلطان وكاتبه ابن دفريـر، لقد جاء هذا الجمع كـ"تفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية"(32)، وليـدل دلالـة قويـة على امتداد الصوت وشموله واتساعه، لينقل بصدق ذلك الشـعور الـذي يجمـع الشمول والاتساع، ومن "الوجهة النفسية ينحصر الفعل الـلغوي الأساسي في إعطاء قيمة رمزية للعلاقة"(33). ويبدو أن دلالة الألفاظ على معان متضادة تساعد المبدع على مراوغة اللغة لإبداع نصوص أدبية تثير الـناقد وتحفـزه على مقاربتها، فالنقاد العرب القدماء، على سبيل المثال، تتبعوا ذلـك من خلال مدوناتهم. فلقد "أثار التقابل بين الدال والمدلول عند علماء اللغة العـربية نشـاطاً لغويـاً لترصـد بعـض الظواهر"(34) كالترادف والأضداد والمشـترك الـلفظي، ولا يمكـن الوقوف عند هذه القضايا وقوفاً مثمراً إلا من خـلال السـياق الأسـلوبي الذي ترد فيه، فابن الأنباري قرن الألفاظ المتضادة بالاستعمال من خلال ذكره نصوصاً استعملت فيها هذه الألفاظ(35).

وقـد نبه بعض الدارسين المحدثين على أهمية السياق الأسلوبي في العمل الأدبـي إذ يقـول: "السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بوساطة عنصر غيـر مـتوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي... وتكمن القيمـة الأسـلوبية للتناقض، في نسق العلاقات الذي يعمل التناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متضادين"(36).

لقـد اسـتطاع ابن دفرير أن يوظف الألفاظ توظيفاً حسناً ليكشف عن قمة المعانـاة كقوله "استفز أهل مولاتنا الشنآن، وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفـران فـأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون، فكنا في الاسـتعانة بهـم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء"(37) لقد استطاعت هذه الجمل أن توجه القارئ إلى جمالية هذا التعبير الذي اعتمد على التقابل بين جمـل متوالية في مقام أول ثم على تقابل الألفاظ في تواليها في مقام ثانٍ فأنتج ذلـك دلالـة خاصة للنص على إبداع علاقات إسنادية جديدة، اعتمد فيها على التشـبيه، والتي أدت إلى تواصل دلالي ناتج عن تواصل الكلمات والجمل ومع ذلـك فهـل اخـتار الكاتب ألفاظه أو أن سياق الحال فرض عليه معجماً لغوياً فرضاً طوعياً؟.

يـبدو أنّ سـياق الحال، والموقف الإنساني الذي مرّ به الكاتب وجّه ذلك الاخـتيار فجاء متماشياً وذلك الموقف، ولعلّ هذا الأمر، يعدّ من صميم الدراسة الأسـلوبية، "وإذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحيّ، بل بتفصيله النسيجوي،

وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع، فإنّ ذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ، لا سيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة، أو باصطلاحات مهنية خاصة، أو بفئة اجتماعية ذات معجم مميز"(38). ولعل هذا ما يميز الكلام العادي عن الإبداع، ونص ابن دفرير، وإن كان تغلب عليه المباشرة والتقريرية، نص مبدع مرتبط بعصره، وبظرف سياسي واجتماعي خاصين، وهو نص له أسلوبه الخاص به، و"الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، وهذا معناه أن الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع"(39).

إنّ اختيار الكاتب ألفاظه، أنتج دلالات تقربنا إلى واقع النص الذي تشاكلت ألفاظه، وجمله لتضفي على المعنى إجلالاً، وجمالاً كقوله على سبيل المثال: " ... فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم النجدة، ونستفز من كنا نراه للمهم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وتثني عليه العناصر". فجاء هذا النسق اللغوي ليؤكد على المعنى الذي أراده الكاتب، على الرغم من أنّ اللفظ يمكن أن ينصرف إلى أكثر من دلالة لعدم تقيّده بسياق واحد، إلاّ أنه، ههنا، قد جاء مقيداً بضرورة إثراء النص، فالأفعال اعتزلنا، ملنا، بعثنا، نستنجد" تشاكلت لتسهم في بناء النص بناءً يتماشى، وطبيعة الموضوع، والظرف السياسي، ثم تشاكلت مع ما يليها من ألفاظ لترسم واقع النص.

2- في البنية اللغوية للنص:

لقد جاءت بنية النص اللغوية بنية تقليدية أخذت من خصائص النص القديم الفنية والجمالية وفق أنساق اعتمدت ألفاظاً بسيطة سهلة غير مستعصية على الفهم. وقد جاءت هذه البنية في جمل إسمية، وجمل فعلية، ومع تفاوت نسبي بينها. وقد قلت الجمل الإسمية، والتي تدل على الثبات والسكون مقابل الجمل الفعلية التي تعني الحركة والفعالية.

-البنية الفعلية للنص:

لقد غلبت على هذا النص البنية الفعلية، فكانت أغلب جمله جملاً فعلية،

تــدلّ على الحركة والحيوية والفعالية، لترصد الحدث وتساهم في رسم حيز النص ولحمـــته. وقد أكثر الكاتب من استعمال الأفعال الثلاثية ليعبّر عن ديمومة الحدث وحركته، ويعكس نوعاً من الرضى والاستسلام، وقبول ما وقع بأسى وتحسر.

لقـــد أدّت جمـــل النص الفعلية إلى تماسكه هذا من خلال علاقات الجمل الاستنادية لتدلّ دلالة طردية بين الحركات، حيث تكون الحركة السابقة والأفعال ترســم لنا الخط الرأسي التصاعدي. يقول ابن دفرير: "فإنه لما أراد الله أن يقع مـــا وقـــع لقبح آثار من خان في دولتنا وضبع*، استفز أهل موالاتنا الشنآن** وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون".

وهكذا نجد الجمل الفعلية تتوارد وتتوالى، وقد توزعت بين جمل في زمن الماضـــي، وجمـــل في زمن الحاضر أو المستقبل، لتؤكد على الحركة التي قد تتطـلع إلى الـــثورة والـــتغيير والتجدد، وبذلك ابتعد عن الحياد فحدد موقفاً مما حـــدث فطغت الحركة على السكون لتعبر عن طلب النجدة من قبائل بني هلال "وبعثنا في أحياء بني هلال نستنجد منهم أهل النجدة، ونستنفر من كنا نراه للمهم عدة".

إن هـــذه الجمـــل الفعلية مدّت النص بجمالية خاصة تعتمد على الانسجام والتوافق، ويصبح ما ذكره عبد المالك مرتاض حول نص "أين ليلاي" مهماً في هـــذا المجـــال. يقول "والذي أفضى إلى هذا الانسجام في النظام التركيبي لهذا النص تتابع ملفوظات تكاد أن تستميز بالخصائص الإيقاعية نفسها في تشكيلات ... حيـــث إن كـــل تشكيلية تتخذ لها نظاماً تركيبياً يقرب أجزاءها، بعضها من بعـــض مـــن وجهـــة، ولا يجعـــلها تـــنأى، في تركيبتها العامة عن التشكيلات الأخريات من وجهة أخرى(40) ويبدو أن هذه الخصائص هي نفسها خصائص ابـــن دفريـــر الـــذي جاء نصه خفيفاً مؤدياً للغرض المنوط به، وجاء ذلك عن طـــريق اختيار المؤلف للألفاظ التي كونت لحمة هذا النص وانسجامه من خلال السياق الذي وردت فيه "إن معنى الألفاظ المفردة غالباً ما يكون عاماً وغامضاً، ويتلاشـــى هـــذا الغمـــوض في معاني الألفاظ المفردة إذا دخل اللفظ في ضماء تركيبية تحدد معناه وتخصصه. ومن هنا يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر."(41).

إن البـــنية الفعـــلية لهذا النص استفادت من بلاغية الألفاظ، حيث استعملت اســـتعمالاً مجازياً فانزاحت الألفاظ عن معانيها الحقيقية لتساهم في رسم جمالية

هــذا النص، وقد وفق الكاتب أيما توفيق في إيراد ألفاظ بحمولات تعكس موقفه وموقف السلطان مما حدث، وتجعل القارئ يلتفت إلى ما حدث ووقع بكثير من التعاطف"... فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء، ويفــر من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغث مكرهم، وأعجل عن التلاقي أمــرهم ويرد بال أمرهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمنة، "لقد عكس هذا النسق اللغوي عدول الألفاظ عن معانيها الحقيقية وقد اعتمد على البــنية الفعــلية فــي ذلك والتي حققت تواصلاً دلالياً بين الكلمات والجمل عن طــريق إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ، وعن طريق البدء بالفعل الماضي ثم الانتقال إلى الفعل المضارع لاستحضار الحدث والتأكيد عليه لصنع المقابلة بين الأزمــنة (الماضي، الحاضر) لإثارة القارئ حتى يتفاعل مع النص من الداخل، ففــي الواقع" ... هناك قراءتان: قراءة الناقد والقارئ طبعاً، وقراءة النص التي يخلقها النص، يعني النص نفسه يفتح فضاء أو لا يفتح."(42).

ويــبدو أن هذا النص قد فتح فضاء خاصاً، ودعا إلى قراءة تنبع من داخله وتفــترض الانطــلاق مــن سياقه التاريخي والاجتماعي والسياسي، إلاّ أن هذا الانفــتاح ظــل محدوداً لطبيعة الموضوع وتقييده بالظرف الزمني فجاء راصداً لــلحوادث طارحاً لموقف الكاتب وسلطانه فأوجد سياقاً خاصاً به قد يتقاطع مع سياقات مشابهة له، فالحوادث التاريخية كثيراً ما تتشابه.

2- بنية النص الدلالية:

يرتكــز نص ابن دفرير على فكرة محورية تقوم على تحديد الموقف لأخذ العــبرة والعظــة، فرصدت لذلك مجموعة من الألفاظ ترتبط دلالياً لتعبر تعبيراً صادقاً عن الأسى والحزن والأسف.

والواقــع أنــنا لا نستطيع أن ندرك كلمة من كلمات هذا النص إلاّ ضمن مجمــوع الكــلمات المتصــلة بها دلالياً أو كما يقول ليونس LYONS "يجب دراســة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي."(43) وبهذا أســهمت تــلك الألفاظ في بناء حقل دلالي خاص بهذا النص، والذي يمكن أن يحيل إلى نصوص أخرى مشابهة من الأدب الحمادي، وقد تتقاطع مع نصوص من الأدب العربي؛ لأن الحوادث متشابهة والمواقف منها أيضاً متشابهة.

لقد اعتمد هذا النص على علائق إسنادية نهلت من خصائص اللغة العربية الإبداعية من خلال إيجاد علاقة طردية بين الكلمات المكونة لهذا النص، والتي

تجسد حقلاً دلالياً، فالحقل الدلالي هو مجموعة من المفاهيم تتبنى على علائق لسانية مشتركة، ويمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام اللساني.(44)

فلا شك أن هناك علاقة لا انفصام لها بين الكلمات المكونة لهذا النص، فلو أخذنا على سبيل المثال قوله "... فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، ووصلنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة ونستنفر من كنا نراهم لهم عدة "لوجدناه حقلاً جزئياً ينضوي تحت الحقل الكبير للنص، ولوجدنا أيضاً أن هذا النسق اللغوي قد استخدم ألفاظاً من مثل "اعتزل، مال، بعث، استنجد" وربط هذه الألفاظ بكلمات أخرى كقوله "الفتنة، مظنة الأمنة، أهل النجدة، عدة" وبهذا فقد أسهمت كل هذه المداخل المعجمية في رسم الحقل الدلالي الخاص بها، والذي هو جزء من الحقل الدلالي العام. ويبدو "أن تصور الحقول الدلالية التي تكون نظاماً لسانياً ما، يختلف من باحث إلى آخر، وما ذلك إلاّ لأن تحديد الحقل يخضع خضوعاً إلزامياً لذاتية الباحث نفسه دون تدخل أي عامل موضوعي أو لساني بحث."(45) ولعل هذا التحديد متعلق بالناحية النظرية، أما من الناحية التطبيقية، فإن تحديد الحقل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق الذي يجمع هذه الألفاظ أو تلك في حقل دلالي معين أو يرصدها في حقل دلالي آخر. وربما يخضع هذا الأمر للاستعمال والإبداع اللذين يجوزان هذه العملية عن طريق العلائق الإسنادية التي يوجدانها؛ لأن هناك مقاييس موضوعية(46) تساهم في ضبط الحقل الدلالي.

إن البنية الدلالية لهذا النص تستمد حضورها من الخطاب السياسي السلطوي الذي فرض نفسه على الخطاب الحمادي في ذلك العصر، وتتدرج هذه البنية في السياق الفكري والثقافي للدولة الحمادية مشكلة بنية مفرداتية للخطاب والتي توزعت على المحاور التالية:

أ- ألفاظ دالة على الله تعالى، أو على صفة من صفاته: الله، شاء، القسم والقدر، الجزاء.

ب- ألفاظ دالة على الرسول، صلى الله عليه وسلم، أو على صفة من صفاته: النبي، محمد، خير البشر.

جـ- ألفاظ دالة على الإنسان أو على فعل من أفعاله، وهي أغلب الألفاظ التي جاءت بعد حمد الله والصلاة على رسوله من مثل خان، ضبع، أهل موالاتنا، أغرى، الاستعانة، المكر ... الخ.

II ومن أهم الكتاب الحماديين، أبو القاسم عبد الرحمن الكاتب

المعروف بابن القالمي، والذي قيد له صاحب الخريدة نصاً لعله من أهم نصوص النثر في الأدب الحمادي، وهو نص خفيف جمع بين الغرض من وضعه، والإنسيابية والتدفق للتعبير والإبلاغ.

النص:

"ولما كنت في مضمار سلفك جارياً، ولنا موالياً، وفي قضاء طاعتنا متباهياً، رأينا أن نثبت مبانيك، ونؤكد أواخيك، ونوجب لك ولخلفك، ما أوجبه سلفنا لسلفك، تمييزاً لهم عن الأكفاء، ومجازاة لهم عن محض الصفاء والولاء، فاستدم هذه النعمة العظيم خطرها بالشكر فأنت به جدي [ومن يقترف حسنة نزد له فيها حسناً إن الله غفور شكور]"(74)

1-في البنية الدلالية للنص:

يندرج هذا النص في إطار أدب المعاملات الرسمية بين الحاكم ورعيته، والرعية والحاكم، كالنصح والإرشاد. وقد استفاد من مستويات دلالية توحي بوضوح الخطاب وتضفي عليه نوعاً من الاستحباب والتودد والاقتراب، ويبدو أن التحليل الدلالي هو الذي يكشف عن هذه المستويات، "وبموجب مبدأ البنية المكونة تتألف الوحدات اللغوية الكبرى من وحدات لغوية أصغر، وأن أي جزء من الكلام هو بنيوياً مؤلف على أكثر من مستوى، والمستويات اللغوية الثلاثة: الصوتي، التركيبي، والدلالي تتكامل عناصرها في خدمة القدرة اللغوية والتي بوساطتها تقوى على توليد الجمل، أياً كانت، كما نقوى على فهمها."(48) ونحن لا يمكننا الاقتراب من النص إلا من خلال هذه المستويات التي تكشف عن جماليته، والتي من الصعب الفصل بينها في إحداث التأثير في المخاطب وتوصيل الرسالة.

أ- المستوى الصوتي:

لقد جاء الصوت في هذا النص غنياً ومثمراً للعملية التواصلية، وقد شكل تكراره ظاهرة مميزة، خاصة في أواخر الفواصل، فساهم في البناء الدلالي للنص، للصلة القائمة بين الصوت وما يدلّ عليه، أو بين الرمز ودلالته في ذهن المتكلم وذهن المخاطب، والذي اعتمد على مبدأ الاختيار، والميل إلى أصوات دون غيرها؛ فانتقى لذلك ألفاظاً تساعد حروفها على التواصل والالتقاء نتيجة

انسجام هذه الحروف وتلاؤمها من الناحية الصوتية، وهذا التآلف والتناسق هو الذي يجعل اللفظ سهلاً على اللسان من جهة، وعلى السمع من جهة أخرى،، وقد سمى الجاحظ هذه الخاصية "القران"(49) وهي ترتبط ببنية اللفظ الصوتية التي تتمثل في انسجام الأصوات المكوّنة له وتآلفها- وقد اهتم الدارسون العرب المحدثون بهذه الخاصية، يقول أحدهم "لقد لاحظ الأقدمون أنّ الكلمة العربية إذا أريد لها أن تكون فصيحة مقبولة: فإنّها تتطلب في مخارج حروفها أن تكون متناسقة ولا تتسامح اللغة فتتخلى عن هذا المطلب إلا في الحدود في مثل حالات الزيادة والإلصاق ونحوهما."(50)

ويبدو أن هذا النص قد حقق هذا الهدف، فكانت بنياته منسجمة صوتياً أسهمت في جماليته، والذي جاء في فواصل نهايتها بأربعة أصوات، فالفواصل الأولى انتهت بصوت الياء الممدودة والتي تدعو المخاطب وتناديه ليتقبل الرسالة- وكانت هذه المقاطع الصوتية ممدودة لتعلن عن المشاركة الوجدانية بين المتكلم والمتلقي، وتساهم في فصاحة الكلام ووضوحه- قال ابن القالمي"ولما كنت في مضمار سلفك جارياً، ولنا موالياً، وفي قضاء طاعتنا متباهيا" فجاء الخطاب واضحاً مباشراً يعتمد على مبدأ الجملة الشرطية لاستحضار مجموعة من الأفعال المرجعية التي تبرر ما يأتي بعدها وتدعو إليه، وتحفز المخاطب وتهيئه إلى سماع الباقي وتقبله، بل إنها قد توّجه الخطاب بحسب إرادة المتكلم، ولهذا جاءت الفواصل الثانية موجهة الرسالة إلى المخاطب مباشرة جواباً عن الجملة الشرطية قال الكاتب"... رأينا أن نثبت مبانيك، ونؤكد أواخيك، ونوجب لك ولخلفك، ما أوجبه سلفنا لسلفك.." ويبدو أن صوت الكاف في أواخر هذه الفواصل جاء لتنبيه المتلقي، وتوجيه الخطاب إليه للكشف عن العلاقة التي تجمع المتكلم بالمخاطب، وحرف الكاف حرف ذو جرس قوي يأتي للتوكيد على المعنى، والتنبيه والإشارة إلى ما يريده المتكلم، وقد قرنه ابن القالمي بالأسماء ليعقد القران بين هذه الألفاظ الدالة على أفعال إنجازية، وبين المخاطب للوصول إلى المشاركة الوجدانية والتفاعل الحيوي والشعور بالمسؤولية.

ويبدو أن الصوت لن يؤدي دوره المنوط به إلا ضمن سياق تركيبي، على الرغم من أن لكل كلمة مفردة صوتاً فعلياً يساهم في تحديد دلالتها، فإن الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجه معنى النص، ضمن السياق في نظام تركيبي وترتيبي للجمل. ومن هنا يصبح ما نبه

عـــليه ريـــني وليـــك أمراً مهماً. يقول "لقد حلل اللغويون المحدثون الأصوات الكامـــنة عـــلى أنهـــا عناصر أولى ذات دلالة كما أن بإمكانهم أن يحللوا أيضاً الوحدات الصوتية المعنوية الأولى، والوحدات النحوية؛ فالجملة مثلاً لا توصف فقط بأنها نطق مقصور على غرض معين، بل إنها طراز ترتيب الكلام."(51) ولا شـــك أن ابـــن القـــالمي قد ربط بين أصوات هذا النص وبين تراكيبه وبين معانيه وقد وفق في ذلك أيما توفيق.

ثـــم كـــانت الفواصل الصوتية الأخيرة للنص"... تمييزاً لهم عن الأكفاء، ومجـــازاة لهـــم عن محض الصفاء والولاء، فاستدم هذه النعمة العظيم خطرها بالشـــكر فـــأنت به جدير..." فجاءت هذه الفواصل منطلقة الصوت معتمدة على صـــوت الهمزة المسبوق بألف المد لتفصح عن الغرض، وتعلن في الوقت ذاته نهايـــة الرســـالة باقتـــباس من القرآن الكريم الذي زود النص بحمولة تنهل من حمولـــة الخطـــاب الديني الإسلامي، ويبدو أن أي تغيير يصيب البنية الصوتية للنص أو حتى التركيبية يؤدي إلى فساده وضياع غرضه.

لقد جاء النص فصيحاً مبيناً لفصاحة ألفاظه ووضوحها، فهي ليست غريبة وغير مخالفة للقياس في اللغة العربية، ثم إن حروفها غير متنافرة وهذه صفات اشـــترطها العلماء في فصاحة اللفظ. قال أحد الباحثين "وإذا كانت سمة الفصاحة تـــتحقق لدى المتكلم بوضوح النطق وطلاقة اللسان، فإن فصاحة الكلمة تتحقق بالتناسق أو التآلف الصوتي الذي يجعل النطق باللفظ سهلاً خفيفاً عن اللسان من جهة، كما يجعل أثره السمعي واضحاً مقبولاً على الأذن من جهة أخرى."(52) ويبدو أن نص ابن القالمي قد كان له ذلك فحقق الفصاحة المرجوة في كل نص إبداعي لتأكيد العملية التواصلية وقد ابتعد عن ظاهرة التنافر الصوتي.

ب-المستوى اللغوي:

لقد اختار ابن القالمي لنصه مستوى لغوياً تقليدياً سار فيه على نهج القدماء فـــي كتابة النصوص النثرية، فبنى النص بناء تركيبياً يرتكز على أنساق لغوية تستفيد من جماليات التعبير للغة العربية.

1- الأنساق اللغوية للنص:

لقـــد جاء النص في ثلاثة أنساق لغوية تتكون من وحدات تركيبية تتفاوت في الطول والقصر والتوزيع بحسب ورودها في النص. والتوزيع كما حدده أحد

الباحثين بقوله "يحدد توزيع عنصر بأنه مجموع العناصر التي تحيط به، ومحيط عنصر (أ) يتكون من ترتيب العناصر التي ترد معه، أي العناصر الأخرى التي يتواقف كل منها في موقع معين مع العنصر في تركيب كلامي، والعناصر التي ترد مع العناصر (أ) في موقع معين تدعى انتقاء هذا العنصر لهذا الموقع." (53) ويبدو أن ابن القالمي قد انتقى هذه العناصر التي تحقق المحتوى الفكري لكلامه في الواقع، وتجسد تلك المعاني الذهنية التي أراد التعبير عنها، والكاتب في الواقع "ليس حراً سوى في اختياره لوحدات الفئات التي ترد عادة معاً، ولا يقوم باختيارها إلا في الترتيب الذي ترد فيه هذه الفئات."(54)

لقد جاءت هذه الوحدات التركيبية للأنساق اللغوية المكونة لهذا النص متآلفة متجانسة، تدعو الواحدة الأخرى في شكل فني خفيف، وكأنها تنتمي إلى حقل دلالي واحد تكشف عن حسن توزيع الكاتب لها، وقد جاءت هذه الأنساق كالآتي:

<u>النسق الأول</u>: يتكون هذا النسق من الوحدات التركيبية التالية:

أ- ولما كنت في مضمار سلفك جارياً

ب- ولنا موالياً

جـ-وفي قضاء طاعتنا متباهياً

لقد جاء هذا النسق في ثلاث وحدات متفاوتة من حيث الطول والقصر ليعكس إرادة الكاتب في تهيئة المخاطب بجملة شرطية تجعله في وضع تأهب وترقب لسماع المزيد والاستعداد للقيام بما يطلب منه؛ ولهذا جاءت هذه الوحدات اللغوية محصورة الدلالة تدعو إلى معنى هو ردف المعنى المركزي أو صنوه أو ما يترتب عنه. لقد كانت الوحدتان (أ،جـ) طويلتين بالقياس إلى الوحدة (ب) لحاجة المعنى المعبر عنه لذلك. ثم إن الوحدة (أ) جاءت في ثلاثة عناصر هي المخاطب والسلف واتباع آثار السلف، ثم هناك الفعل الكلامي الذي يربط بين هذه العناصر في وحدة تركيبية اعتمدت التقديم والتأخير بما تقتضيه خصائص اللغة العربية في التعبير، فلو قلنا ولما كنت جارياً في مضمار سلفك لفسد المعنى وذهب رونقه.

أما الوحدة الثانية (لنا مواليا) فكانت في عنصرين هي المتكلم والمخاطب والعلاقة التي تجمع بينهما هي الولاء الذي لا يكون إلا بين اثنين؛ ولهذا لم يحتج الكاتب إلى أكثر من هذا ليغطي هذا المعنى. ثم إن (نا) المتكلم جاءت

لتدل على عظمة المتكلم وعلو شأنه ومرتبته، والتي تحتم على المخاطب الولاء والاحترام والانقياد، وقد اقترنت بـ(مواليا) لتعكس تلك العلاقة الرابطة بين المتكلم والمخاطب وهي علاقة تجاور وبناء، وعلاقة تزكية المعنى ليبدو فخماً، خاصة إذا قرأ في سياقه التاريخي والاجتماعي والأدبي.

وجاءت الوحدة الثالثة "وفي فضاء طاعتنا متباهياً" فعلاً كلامياً يؤكد تلك العلاقة التي تربط المتكلم بالمتلقي إلى درجة التباهي بالإخلاص والطاعة، والقيام بالخدمة. لقد جاءت هذه الوحدة في موقع المفعول لفعل وفاعل "كنت" وهي رابطة النسق بوحداته الثلاثة.

-<u>النسق الثاني:</u> لقد تشاكل هذا النسق مع النسق الأول، فأسهم في تقوية المعنى عن طريق وحداته المتفاوتة نسبياً في الطول، فأعطت النص إيقاعاً خاصاً. لقد تكوّن هذا النسق من الوحدات التالية:

أ- *رأينا أن تثبت مبانيك*

ب- *ونؤكد أواخيك*

ج- *ونوجب لك ولخلفك ما أوجبه سلفنا لسلفك*

د- *تمييزاً لهم عن الأكفاء، ومجازاة لهم عن محض الصفاء والولاء*

ولعل اللافت للنظر أن هذه الوحدات قد غلبت عليها الجمل الفعلية، والتي جاءت لتدلّ على الحدث والحركة والفاعلية، وتطالب بموقف يكون جواباً على الجملة الشرطية التي بدأ بها النسق الأول وقد اختار الكاتب الفعل "رأى" هذا الفعل المفتوح الدلالة، والذي يقبل الدخول على الأسماء وعلى الأفعال على حد سواء ليوجهها نحو دلالات جديدة ومتنوعة تفهم من سياق الكلام. لقد وفق ابن القالمي في اختيار هذه الوحدات المكوّنة لهذا النسق، كما وفقّ في تركيب هذه الوحدات داخلياً على مستوى كل واحدة، وخارجياً على مستوى كل الوحدات من حيث المعنى والمبنى، ولعل "التطابق بين جدول التوزيع الذي للرصف، وجدول الاختيار الذي للنمطية الاستبدالية يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي، باعتبارها* علامات استبدالية، أي وحدات لغوية معجمية في عملية الإبلاغ."(55)

إنّ وحدات هذا النسق جاءت متعادلة من حيث دلالة التركيب على معناه، فتعادلت التراكيب مع دلالتها، وأدّت إلى نمطية لغوية ومعجمية لهذا النص، وعلى الرغم من أنّ صيغته كانت تقليدية، إلاّ أنه نص قائم بذاته، له خصوصية

أسلوبية وبنوية تتجه دلالياً نحو المعنى لتكشف عن المضمون الإبلاغي للعلامات اللغوية عن طريق تشاكل ألفاظ هذا النسق وتقابلها، كاقتران تثبيت المباني وتوكيد الأواخي، حيث تطابقت هذه الألفاظ مع بعضها لتقوية المعنى وإرساليته.

لقد احتوى هذا النسق على ألفاظ متقابلة، من مثل "توجب لك ولخلفك، ما أوجبه سلفنا لسلفك" فذكره الخلف والسلف كان مكوناً مباشراً اعتمد على الجمع بين هذين المتناقضين، وبهذا أدى هذا النسق وظيفته الأسلوبية المتعددة الجوانب من حيث علاقتها، كعلاقة النص بالمتكلم، أو علاقة المتكلم بالمخاطب، أو علاقة النص بالمخاطب إلى غير ذلك من العلاقات الممكنة.

لقد حدد جاكبسون الوظيفة الأسلوبية انطلاقاً من مثل هذه العلاقات وكانت هذه الوظيفة متنوعة انطلاقاً من الرسالة والباث والمتلقي.(56)

1-**الوظيفة المرجعية**: وهي متمركزة حول السياق اللفظي أو القابل أن يكون لفظياً ذلك الذي تحيل إليه الإرسالية.

2-**الوظيفة الإنفعالية**: وهي متمركزة حول المرسل

3-**الوظيفة الإفهامية**: وهي متمركزة حول المرسل إليه

4-**الوظيفة الانتباهية**: وهي متمركزة حول الحفاظ على التواصل بين المسنن ومفكك السنن.

5-**الوظيفة الميتالغوية**: (المعجمية) وهي متمركزة حول السنن المشترك بين المرسل والمرسل إليه.

6-**الوظيفة الشعرية**: وهي متمركزة حول قصد الإرسالية باعتبارها* كذلك- وهذه الوظيفة هي التي توضح الجانب الملموس من الدلائل، وتعمّق هذه الوجهة نفسها، الثنائية الأساسية للدلائل والموضوعات.

-**<u>النسق الثالث</u>**: هذا النسق نهاية للرسالة وختاماً لها، وقد جاء في وحدة لغوية واحدة مرتكزة على اقتباس من القرآن الكريم. قال ابن القالمي: "... فاستدم هذه النعمة العظيم خطرها بالشكر فأنت به جدير، (ومن يقترف حسنة نزد له فيها حسنا إن الله غفور شكورا)، وبذلك قوّى هذا الكتاب من خطابه الإقناعي بهذا الاقتباس الذي كان بمثابة قفل الخطاب، وحسناً فعل لما استثمر الحمولة المعرفية للنص الديني في سبيل تمرير رسالته، وفي الوقت ذاته توجيه

المخـــاطب نحـــو فعــل إنجازي معين، ولم يكن هذا الاستثمار استثماراً مغلقاً يســـتعمل الـــنص الديني استعمالاً معيارياً، بل أوجد آفاقاً مفتوحة من ربطه لما سبق من الكلام، فكان تزكية للمعنى وتفخيماً له لأهميته.

111- ومن النصوص النثرية المهمة في هذا العصر، نص لأبي بكر ابن القصـــيرة كتـــبه عن أبي الحسن علي بن يوسف بن تاشفين إلى صـــاحب قلعة حماد إجابة له عن رسالة بعث بها إليه. يقول ابن القصـــيرة: "وصـــل كتابك الذي أنفذته من وادي منى صادراً عن الوجهـــة الـــتي اســـتظهرت عـــليك بأضدادك، وأجحفت بطارفك وتـــلادك، وأخفقت فيها من مطلبك ومرادك، فوقفنا على معانيه، وعرفـــنا المصـــرح به، والمشار إليه فيه، ووجدناك تجعل سيئك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيّناً. وتقضي لنفسك بفلج الخصـــام، توليه الحجة البالغة في صحيح الأحكام، ولم تتأول أنّ وراء كـــل حجة أدليت بها ما يدحضها. إزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها." (57).

يعدّ هذا النص من أرقى النصوص النثرية الجزائرية في العصر الحمادي لاشتماله على خصائص أسلوبية جمالية في حدود نظام لغوي خاص يكشف عن حســـن تمكـــن الكـــاتب من ناصية اللغة، وتطويعها لخدمة متصوراته الذهنية، فكـــانت رســـالته رداً منطقياً على رسالة صاحب القلعة، قرنت الحجة بالحجة، والـــبرهان بالـــبرهان؛ فكـــانت خطاباً إقناعياً يكشف عن قوة شخصية الكاتب، ووثوقه في نفسه. حيث انطلق من موقع قوة في مخاطبة صاحب القلعة، وكانت لغته لغة داحضة لكل مزاعم الرسالة الأولى.

خصائص النص الأسلوبية:

أ- ويبدو أنّ ابن القصيرة استفاد من الخصائص الأسلوبية للغة العربية، حيث استثمر الألفاظ المتقابلة والألفاظ المتشاكلة في بناء لحمة النص وبنيـــته، وأوجـــد علاقـــة إســـنادية بين هذه الألفاظ في سبيل تكوين الجهـــاز اللغوي لهذه الرسالة الذي ينهل من حقيقة هذه الألفاظ ومن مجازهـــا فـــي تناســـب وتناسق يخدمان هذا الخطاب. "فأقسام التقابل يمكن أن تندرج تحت مفهوم التناسب، حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحـــدات معـــنوية أخـــرى نحو قوله تعالى: "فليضحكوا قليلاً وليبكوا

كثيراً فالضحك يتناسب مع البكاء، والقلة تناسب الكثرة." (85)

إنّ هذا الصنيع يعمل على تحريك الدلالة وتحويلها مما يجعل للجهاز اللغوي قدرات تعبيرية، وآفاقاً واسعة للكشف عن المتصورات الذهنية عن طريق هذه الاستعمالات.

وابن القصيرة استعمل الألفاظ هذا الاستعمال، يقول، على سبيل المثال: "... فوقفنا على معانيه، وعرفنا المصرح به، والمشار إليه فيه، ووجدناك تجعل سيئك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيّناً..." فوّفق الكاتب في إيجاد تناسب بين الألفاظ المتقابلة كالتصريح، والإشارة أو كالسيء والحسن، أو النكر والمعروف، أو الخلاف والصواب.

وعلى الرغم من تناقض هذه الألفاظ، إلاّ أنها في هذا النص قد استطاعت أن تتناسب وتتوافق في سبيل الكشف عما أراده الكاتب، وفي التأثير على المخاطب خلال تمكّنه من اللغة، فشكّلها كيف ما أراد، واستعمل الألفاظ استعمالاً متقابلاً مراعياً في ذلك قواعد اللغة التعبيرية؛ لأن المتكلم عندما يختار المادة اللغوية يقع بلا شك تحت تأثير النظام الخاص بلغته، والذي يأخذ بهذه الخاصية الأسلوبية سواء عند المتكلم أو عند السامع.

وتؤدي هذه الخاصية إلى التوازن اللفظي والتوازن المعنوي للنص من خلال فواصله المكوّنة له.

إنّ هذه الفواصل أدّت إلى تكرار نمطي يأخذ صورة أكثر إيقاعاً، ويولّد تناسباً صوتياً يساهم في الكشف عن الغرض من وضع الخطاب، وقد اشترط "البلاغيون أن تكون فواصل الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الإعجاز، موقوفاً عليها بالسكون في حال الوقف والدرج؛ لأن الغرض معه هو التناسب بين القرائن أو المزاوجة بين النثر وذلك لا يتم إلا بالوقف والسكون." (59) وعودة إلى ما ذكرناه من النص تؤكد هذا التكرار النمطي الذي جاء عن طريق تقابل الألفاظ ومعانيها، فالتصريح يقابل الإشارة، والإحسان يقابل الإساءة وهكذا.

ثم إنّ الفواصل المكوّنة للنص اتسمت بخاصية الوقف والسكون سواء الفواصل الأولى التي انتهت بصوت الكاف، أو الثانية التي انتهت بصوت الهاء، ثم الفواصل الأخرى التي انتهت بالتنوين إلى آخر النص وبهذا جاء فصيحاً بعيداً عن التنافر والتماثل الذين يؤديان إلى اللبس والغموض معتمداً على مبدأ التخالف الذي يحقق التناسب بين المعاني المتخالفة ويعطي الخطاب أبعاداً

جمالية تحقق التواصل.

ب- لقد اختار الكاتب ألفاظه اختياراً موفقاً من حيث التقابل أو التشاكل في سبيل تزكية المعنى وتوضيحه وتوصيله إلى المخاطب، يقول ابن القصيرة، على سبيل المثال: "... ولم تتأول أنّ وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها. إزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها." فأسهم مثل هذا التشاكل والتجاور في تقوية القدرة الإيحائية للنص؛ لأن التشاكل يقوم "على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجاً في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة، بل إنه يتحقق ذهنياً من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها."(60)

لقد استعمل الكاتب ألفاظه استعمالاً إبداعياً يعتمد على مراوغة اللغة من خلال إعطاء هذه الألفاظ دلالات جديدة عن طريق تجاوزها وتوزيعها داخل النص، فأفاد في تشاكل الجمل فيما بينها لتحقق التواصل من خلال العلائق الإسنادية التي أوجدها الكاتب؛ لأنّ اللفظ قد يحمل أكثر من دلالة لعدم ارتباطه بسياق واحد، وهو ههنا مرتبط بالسياق الذي أورده فيه ابن القصيرة. ويكشف هذا العمل عن حسن تصرف في الأداء الفنيّ للغة. "فالكلام يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن عن الحكم، أو التردد في قبوله، وإنكاره كلية، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التي تقدم الكلام خالياً من التوكيد أو المؤكد مراعاة لمقتضى الحال."(61)

ويبدو أنّ هذا النص لا يتماشى والاحتمال الأول، بينما يتردد بين الاحتمالين الثاني والثالث، فالمتخاطبان على علم بحال الخطاب، وهناك تردد في قبول الحكم أو إنكاره كلية، ولهذا عمد ابن القصيرة إلى إقناع المخاطب، ونقله من حال التردد إلى حال القبول والانصياع، نقله من اليقين فيما يزعم إلى الشك فيه والتحول عنه إلى اليقين المخاطب، فجاءت الرسالة رداً منطقياً على رسالة صاحب القلعة في أسلوب متين، وفي سجع جميل، وبألفاظ منتقاة فصيحة محققاً لشروط الصناعة اللفظية التي اشترطها ابن الأثير(1) وهي:

1- اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك اللآلي المبددة، فإنها تتخير وتنتقي قبل النظم.

2- نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها، لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً

عـن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كلؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

3- الغـرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلـك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكـليلاً على الرأس، وتارة يجعل قلادة في العنق، وتارة يجعل شنفاً في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه.

جـ-جماليـات هذا النص، حسن استعماله الضمائر، والتحول من ضمير المخـاطب إلى ضـمير الغيبة ثم العودة إلى ضمير المخاطب ثانية، وهكذا دواليك. فقد انتهت الفواصل الأولى من هذه الرسالة بضمير الكـاف الـذي يسـتعمل للدلالة على المخاطب. يقول ابن القصيرة "وصـل كتابك الذي أنفذته من وادي منى صادراً عن الوجهة التي استظهرت عليك بأضدادك، وأجحفت بطارفك وتلادك، وأخفقت فيها مـن مطلبك ومرادك." وهذا لأنّ الكاتب أراد أن يستحضر المخاطب ويواجهـه مباشـرة لشـدّ انتباهه وتشويقه ليكون أكثر جدية في اسـتقبال الرسـالة وتتـبع مضمونها، وإعطائها القيمة والاهتمام اللذين تحتاجهما.

ثـم انتقل إلى الضمير الغائب في الفواصل التالية"... فوقفنا على معانيه، وعرفـنا المصـرح به، والمشار إليه فيه." ليوّجه الحديث عن الرسالة الأولى، وهذا نوع من الالتفات.

"والالـتفات نقـل الكـلام من حالة المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخـرى."(62) وقد أراد الكاتب أن يلفت النظر إلى الرسالة، موضوع الحديث، التي أراد الردّ عليها.

وليكشـف عن أن استقبالها تم بطريقة جيّدة وحسنة، فقد فهمت كل معانيها الظاهرة والخفية، الحقيقية والمجازية، وبعد هذا عاد الكاتب إلى كاف المخاطب حيث يقول: "ووجدناك تجعل سيئك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيّناً. وتقضـي لنفسك بفلج الخصام، توليه الحجة البالغة في صحيح الأحكام" وتحمل هـذه النقلة خصوصية أسلوبية؛ ذلك أنه أراد أن يخص المخاطب ثانية بالحديث ويوجـه الكـلام إليه ليكون ذلك أكثر إقناعاً وتوجيه لهذا المخاطب، وليضعف عـنده قـوة الحجة والبرهان، ليسفه من أمره وشأنه وشأن رسالته. وجمع في

الفواصـــل التالية بين الضميرين، يقول "ولم تتأول أنّ وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها. إزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها." لينقل الحديث إلى مستوى آخر لتقوية الخطاب ليكون إقناع وبذلك يؤدي وظيفته.

❑❑

■ الإحالات

1- *Bourdicu. P cc que parler vcut dire ED Fayard 1982. P. 27*

2- *عـــبد الحليم عويس 1980 دولة بني حماد 28 ط1 دار الشروق. وينظر أحمد شـــلبي 1972 الـــتاريخ الإســـلامي والحضارة الإسلامية 6: 168 ط1 مكتبة النهضة المصرية.*

3- *دولة بني حماد 268.*

4- *يـــنظر عـــبد العزيز بن عبد الله 1962 تاريخ الحضارة المغربية 2: 22 دار السلمى- دار البيضاء.*

5- *دولة بني حماد 247.*

6- *الكعاك عثمان بلاغة العرب في الجزائر 29 مكتبة العرب تونس.*

7- *رابـــبح بونار 1968 المغرب العربي تاريخه وحضارته 283 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.*

8- *يـــنظر الكعـــاك عـــثمان 1925 موجز التاريخ العام للجزائر 280 نشر مكتبة العرب بتونس.*

9- *دولة بني حماد 249.*

10- *المغرب العربي 282.*

11- *ابن الأثير الكامل في التاريخ 8: 91 ط:6 دار الكتاب العربي بيروت.*

12- *يـــنظر ابن بسام القسم الرابع من المجلد الأول من الذخيرة- كما ترجم المقري فـــي نفـــح الطيـــب لمائتين وخمسين ممن رحلوا من الأندلس إلى المشرق من العلماء والأدباء والفقهاء، وترجم لمن رحلوا من المشرق إلى الأندلس.*

13- *أبو العباس الغبريني 1328هـــ عنوان الدراية من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية 32 المطبعة الثعالبية الجزائر.*

14- *عـــبد القادر جغلول 1982 مقدمات في تاريخ المغرب العربي القديم والوسيط 40.*

15- *المرجع نفسه 41.*

16- *نفسه 43.42.*

17- *ينظر دولة بني حماد 283.*

18- *مقدمات في تاريخ المغرب العربي 59.*

19- المرجع نفسه 72.71.
20- دولة بني حماد 285.
21- مقدمات في تاريخ المغرب العربي 72. 73. 74.
22- المرجع نفسه 78.
23- المرجع نفسه 78
24- أحمد محمد أبو زراق 1979 الأدب في عصر بني حماد 173 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
25- ينظر لسان الدين بن الخطيب 1964 أعمال الأعمال فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام 71- 85 القسم الثالث، تح أحمد مختار العبادي، محمد ابراهيم الكتاني- الدار البيضاء.
26- موجز التاريخ العام للجزائر 267.
27- الأدب في عصر دولة بني حماد 174.
28- ابن الأثير الكامل في التاريخ 8: 102.
29- العماد الأصفهاني 1973 خريدة القصر وجريدة العصر قسم شعراء المغرب 1 : 179 تح محمد المرزوقي. محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحيى، النشرة الثانية. الدار التونسية للنشر.
30- عبد السلام المسدي 1983 النقد والحداثة 59 ط1 دار الطليعة بيروت.
31- محمد العيد 1989 النقد والإبداع الأدبي 61 ط1 دار الفكر للدراسات القاهرة.
32- فندريس. ج. اللغة 36 تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص. مكتبة الأنجلو مصرية.
33- فائز الداية 1985 علم الدلالة العربي 77 ط1 دار الفكر دمشق
34- ابن الأنباري الأضداد.
35- ميكائيل ريفاتير 1993 معايير تحليل الأسلوب 56 ط1 تر: حميد لحمداني منشورات دار سال، الدار البيضاء.
36- اللغة والإبداع الأدبي 207.
37- النقد والحداثة 58.
38- عبد الملك مرتاض 1992 أ. ي: 70 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.
39- اللغة والإبداع الأدبي 35.
40- عز الدين مناصرة وآخرون- ندوة العلوم الإنسانية والقراءات 11 مجلة كتابات معاصرة- المجلد الرابع العدد 15 أيلول 1992 بيروت.
41- أحمد مختار عمر 1988 علم الدلالة 80 ط1 عالم الكتب القاهرة عن Theory og mcaning .14.

42- ينظر. Gcorgc Mounin clcfs pour la linguistiquc P. 160 Paris Scghcr 1971

43- أحمد حساني 1994 مباحث في اللسانيات 164 ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر.

44- المرجع نفسه 164 وما بعدها.

45- الشورى: 28.

46- الخريدة: 180- 181

47- عدنان بن ذريل 1981 اللغة والدلالة 111 منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق.

48- الجاحظ، أبو بحر عثمان 1969 البيان والتبيين 1: 206 تح عبد السلام هارون مطبعة الخانجي مصر.

49- تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها 265 دار الثقافة الدار البيضاء المغرب.

50- رينيه ويليك 1985 نظرية الأدب 159 ط 111 تر: محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

51- كريم زكي حسام الدين 1992 الدلالة الصوتية 148 ط1 مكتبة الأنجلو مصرية.

52- زكرياء ميشال 1980 الألسنية (علم اللغة والحديث) مبادئها وأعلامها 254 ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت.

53- المرجع نفسه 246.

54- عدنان بن ذريل الأسلوبية 256 مجلة الفكر العربي العدد 25 عدد خاص بنظرية الأدب والنقد الأدبي.

55- ينظر معايير تحليل الأسلوب 68.

56- أبو نصر الفتح بن خاقان 1320 هـ قلائد العيان في محاسن الأعيان 49 مطبعة التقدم العلمية، القاهرة.

57- محمد عبد المطلب 1984 البلاغة والأسلوبية 217 الهيئة المصرية للكاتب.

58- المرجع نفسه 218.

59- المرجع نفسه 225.

60- المرجع نفسه 192.

61- ابن الأثير المثل السائر 1: 210 ط1 تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة نهضة مصر

62- اللغة والإبداع الأدبي 15.

❑❑

1- ظهور الشروح الشعرية:

ليـس في مقدور الباحث أن يجزم بزمان ظهور الشعر العربي، ولكننا نقر أنـه ظهر بظهور الإنسان الذي يفرضه: فقد مر بمراحل عدة حتى وصل إلينا شعراً متكاملاً فنياً.

ولعـل الذاكـرة الـتي حفظـته لا تتجاوز مائة وخمسين سنة قبل ظهور الإسلام."(1)

الرواية:

لعل أولى المراحل التي مر بها هذا الفن القدير هي مرحلة الرواية الشفهية فقـد تناولته جملة من الرواة، انقسموا إلى فئات، منها فئة الشعراء التي انقسمت بدورها على طائفتين، طائفة الشعراء الذين يروون شعر شاعر بعينه، فيحفظون هـذا الشعر ويتتلمذون على الشاعر، ومن هذه الطائفة الحطيئة الذي كان راوية زهيـر بن أبي سلمى، وابنه كعب، وزهير هذا راوية اوس بن حجر(2). وأما الطائفـة الـثانية من هؤلاء الشعراء الرواة، فكانوا "يروون شعراً لمن سبقهم، ولـبعض من عاصرهم من الشعراء، ولا يخصّون شاعراً بعينه يتتلمذون عليه، وإنمـا يردون مناهل شتى يشتقون منها ما شاء لهم الفن الشعري أن يشتقوا، ثم يصـدرون وقـد اكتملت لهم شخصيتهم الفنية المستقلة(3)، ويعد ذو الرمة من رجال هذه الطائفة، إضافة إلى أن رجال هذه الفئة كانوا شعراء قرضوا الشعر، ثم حسنوا فنهم لاتصالهم الدائم بالشعر رواية وقرضا.

ولقـد كان لهؤلاء الشعراء الرواة دور كبير في المحافظة على هذا الشعر مـن الضياع، وكانوا بطرقهم هذه خير ناقل لهذا التراث، وكان عملهم هذا ينبع من حبهم لهذا الفن، الذي كان من المقومات الأساسية للحفاظ على القبيلة، وأحد أسـلحتها الضـرورية في الدفاع عن وجودها، وإحدى وسائلها الإعلامية لنشر مآثرها، وخلودها بخلود هذا الشعر.

وقـد رفد فئة الشعراء الرواة هذه، فئة العلماء الرواة، التي اهتمت بالشعر

والشـــاعر، مـــن خـــلال اهـــتمامها باللغة، وما يتصل بها. فكان هؤلاء العلماء يرحـــلون إلى الـــبوادي حيث الأعراب، لمشافهة هؤلاء الذين لم يفسد سلائقهم اللحن بقصد الدراسة والتحليل، ووضع قواعد وضوابط لهذه اللغة المعربة. وقد عـــاش هـــؤلاء العلماء "في القرن الثاني ومطلع الثالث، وأخذ عنهم العلماء في القـــرون التالية للقرن الثاني، ثم يقفون عندهم ولا يعدونهم في الغالب الأعم... هؤلاء العلماء الذين تنتهي عندهم الرواية الأدبية للجاهلية طبقتان، الطبقة الأولى هم: أبو عمرو بن العلاء وحماد الراوية ثم خلف الأحمر والمفضل الضبي ومن فـــي طبقـــتهم، أمـــا الطـــبقة الـــثانية فهم تلامذة هذه الطبقة الأولى، وأشهرهم الأصـــمعي، وأبـــو زيـــد، وأبو عبيدة، وأبو عمرو الشيباني، ثم ابن الأعرابي، ومحمـــد بـــن حـــبيب، وأبو حاتم السجستاني ومحد بن سلام(4).. ويضاف إلى هـــؤلاء أبـــو ســـعيد السكري، وعلي بن عبد الله الطوسي وابن السكيت وثعلب وغيرهم كثير.

ولقـــد كـــان لهؤلاء العلماء شرف الحفاظ على كثير من التراث الفني لهذه الأمـــة وصيانته من الضياع، على الرغم من أن الهدف الذي كانوا يسعون إليه هـــو الإكثار من الشعر للاستشهاد به في مسائل النحو، وخدمة ما يضعونه من قواعد ودراسات لهذه اللغة، وقد قدموا بعملهم هذا خدمة كبيرة للدارسين بعدهم. ولـــولا جهـــود هؤلاء لما وصل إلينا هذا التراث الضخم، ولولاهم لما أُتيح لنا الإفادة من هذا التراث. انقسم هؤلاء الرواة العلماء، حسب مدرستي ذلك الوقت الكوفـــة والبصرة، على كوفيين وبصريين، فكان الكوفيون أكثر حرية في الأخذ مـــن الإعراب، على حين كان البصريون أكثر تشدداً وتضييقاً، فأسقطوا كثيراً من مصادر الكوفيين من الحسبان، واتهموهم بالتزيد والوضع.

ويـــبدو أن عـــلماء القرن الأول الهجري لم يكونوا ليكتفوا "برواية الشعر الجاهـــلي وإنشـــاده في المجالس والمحافل، وإنما كانوا كذلك يعلمونه الصبيان تعليماً..."(5).

وبهـــذا حدّدوا علاقتهم بهذا الشعر، وكأنها علاقة الأب بابنه، فلعنايتهم به، كـــانوا يـــروونه، ثم ينشدونه في المجالس والمحافل، ومن ثم يعلمونه ويلقنونه الصـــبيان وبهـــذا يضمنون لعملهم، ولهذا الفن الذي أحبوه الاستمرارية والبقاء حتى تكون الاستفادة منه كبيرة.

ويـــرى ابن سلام الجمحي(6) أن رواية الشعر توقفت، أو قل الاهتمام بها نظراً لانشغال المسلمين بنشر تعاليم الدين الجديد وبالفتوحات، إلا أن هناك رأياً

لأحـــد المحدثيـــن يخـــالف هذا، ويزعم أن الرواية لم تتوقف عند هذا الحد، بل استمرت(7)، و قد يكون لهذا الرأي الأخير بعض الوجاهة وإن كان لا ينفي ما ذكـــره ابـــن ســـلام؛ لأنه حين يقر بذلك يضع نصب عينيه أن الشغل الشاغل للمســـلمين في ذلك الوقت إنما كان الدين الجديد وما أمرهم به من تعاليم، منها الجهـــاد في سبيل الله، والدعوة إلى عبادته، فكانت الفتوحات الإسلامية الكبرى. ومـــع ذلـــك كلـــه، فقـــد ظل الشعر خلال هذه الفتوحات، وطوال القرن الأول الهجري بين أيدي الرواة يتناقلونه من جيل إلى جيل. ومما زاد في اتساع دائرة روايـــة الشـــعر العـــربي بروز عدد كبير من شعراء إسلاميين فحول في هذه الفـــترة مـــن الزمن. ولما جاء القرن الثاني "وهو عصر توقف الفتوح، وعصر الاستقرار والإنشاء الحضاري، انصرفت القوى المبدعة المنظمة إلى الجهاد في ميـــدان جديـــد هو ميدان الفكر، وأخذت تستفرغ من مجهودها كي تجمع الآثار المفرقة، وتبحث عن التراث الضائع وتنظم وتبوب وتدون في كل فن وعلم..." (8)

ويبدو لنا أن الرواية لم تتوقف، أو لم تقل، وإنما كان يمكن أن تكون على نطـــاق أوسع لو توفر لها عدد أكثر من المهتمين. وليس معنى هذا أن الدين لم يخدم الدراسة الأدبية، وخاصة الرواية، بل على العكس من ذلك، كان من أكثر الدوافـــع للعناية برواية اللغة والأدب. فقد كان الرسول -صلى الله عليه وسلم- يهـــتم بالشـــعر، وكذا كان أمر الخلفاء الراشدين. وقد كان الرواة "إنما يطلبون رواية الأدب للقيام به على تفسير ما يشتبه من غريب القرآن والحديث، حتى لا تجد فيهم البتة من لا راوية له في الحديث كثرت أو قلت، والمحدثون يرون أنه ليس براو عندهم من لم يرو من اللغة.(9)

الجمع:

بعـــد هذا الجهد الكبير الذي بذله هؤلاء في الرواية، تكون لديهم فيض من هذا الفن، ومن ثم كان لابد من جمع هذا التراث الضخم. وهذه المرحلة طبيعية جـــداً، وكان لابد أن تحصل- ولم يقتصر الرواة الذين تلوا القدماء على الرواية الشـــفهية، بـــل تعـــدى ذلك كثير منهم إلى التأليف الأدبي، وكان أن تمخضت جهودهـــم عن وضع دواوين الشعراء، كما أنهم جمعوا أشعار القبائل، وصنفوا المجموعـــات الشـــعرية، وكتب المختارات الأدبية، وبهذا أغنوا الدراسة الأدبية بمخـــزون وفير، يستطيع الدارس من خلاله الوصول إلى ملامح الشعر العربي

في ذلك العصر، وإن يتتبع مراحل تطوره.

وقد ظهر لدى كل واحد من هؤلاء الرواة العلماء ما يشبه التخصص، فحماد الراوية اختص بجمع المعلقات، أو القصائد الطوال، والمفضل الضبي اتجه إلى جمع غريب الشعر، إذ كان الهدف منه تعليم الناشئة. ثم تبعه في ذلك الأصمعي، فاهتم بجمع الدواوين المختلفة، ومثله فعل أبو سعيد السكري، وابن السكيت، واقتفى أثرهم باقي الرواة، فجمع كل واحد منهم عدداً من دواوين الشعراء، ولم يشذ عن هؤلاء حتى المقلين منهم.

واتجه فريق (10) منهم إلى جمع شعر القبائل العربية، و"قد أذكى هذا الاتجاه تيارات العصبية العربية التي أخذت تهب منذ عهد الأمويين، واستفحل أمرها مع مر الأيام فبدأ القوم يلتفتون وراءهم، يتطلعون إلى مناقبهم، ومآثر ماضيهم بعد أن جب الإسلام هذه الدعوات الجاهلية، فحنت القبائل إلى مآثرها، وأثارت شاعرها ليفصح عنها ويتغنى بمجدها وذكر أيامها...(11)

ومع مرور الزمن، وتغير الأحوال، ظهر اتجاه ثالث أخذ وجهة جديدة، لا تهتم بجمع دواوين الشعراء، ولا يجمع شعر القبائل، ولا بالقصائد الطوال، وإنما اتجه إلى اختيار مجموعة من أبيات القصيدة لهذا الشاعر أو ذاك، يجمعها الموضوع الواحد، أو الباب الواحد. فمن فعل مثل هذا أبو تمام، الذي خلد لنا أجمل الشعر العربي في حماسته، فمزج بين الاختيار والتنقيح، فكان يقرأ القصيدة كلها فيعجبه منها البيت أو البيتان، وكان إذا رأى اعوجاجاً فيها قومه، أو ضرورة تغيير لفظ في بيت من أبيات القصيدة غيره. وكان له بذلك فضل تبويب الشعر حسب الفنون الشعرية فقد صنف أبو تمام حماسته على عشرة أبواب هي: باب الحماسة، باب المراثي، باب النسيب، باب الهجاء، وباب الأضياف والمديح، باب الصفات، باب السير والنعاس، باب الملح، باب مذمة النساء."(12)

لقد كان أبو تمام أول من ابتدع هذا النوع من التأليف، ثم تبعه في ذلك كثيرون، مثل البحتري، والخالديين وابن الشجري في القرن الرابع(13).

التدوين:

يرى المرحوم مصطفى صادق الرافعي أن كل ما حفظه الرواة "وتناقلوه لم يدون منه شيء ولم يكن فيه إسناد، لأنه لا خطر له ولا يتعلق به أمر الدين، بل هو لا يعدو أن يكون أدباً ونافلة من التطوع، ومضوا على ذلك وهم

يضيفون إليه رواية أشعار المخضرمين- الذين أدركوا الجاهلية والإسلام- حتى انقضى عهد الراشدين، دون أن تكتب أو يدون خبر من أخبار العرب، وهم قد تركوا ذلك في السُنّة كما علمت، فلأن يتركوه في هذا ونحوه أولى (14). وواضح كما يقول الرافعي أن الشعر الجاهلي وصل إلينا مقطوع الإسناد، حتى إننا لم نعرف مراحل تطوره، وإنما وصل إلينا متكاملاً فنياً.

غير أن هذا لا ينفي الأمر جملة وتفصيلاً إذا يبدو أن الشعر كان يكتب، حتى ولو في حالات خاصة ولكن ليس بالحجم الكبير، وقد يكون ذلك قبل الإسلام، إلا أن الظروف، فيما بعد، والتقاليد العلمية السائدة في ذلك الوقت، كانت تنتقص من قيمة العالم الذي يعتمد على ما يكتب، فلقد "اكتسب الشعر الجاهلي ومعطيات التاريخ والأخبار المتصلة به بصفة الكتاب بعد تنقل شفوي طويل الأمد، وتلمس متعدد الأساليب، فقد شاعت حوالي سنة 30 هـ/250م.. بين البدو والحضر في المحيط العربي كميات هائلة من الأخبار والشعر... (15).

ونرجح أن كتابة الشعر لم تأخذ صبغة الكثرة والعناية والاهتمام بها إلا بعد مرور القرن الأول الهجري، لأن التدوين، بشكل عام، كان في القرن الأول الهجري، فقد دون الحديث الشريف في هذا القرن. ويرى أحد الباحثين، أن مجموعة من الصحابة كتبوا الحديث، وعلى مرأى الرسول وعلى مسمع منه، من هؤلاء عمرو بن العاص، وعبد الله بن العباس، وأنس بن مالك، وأبو هريرة، وغيرهم كثير. أما كتابة التفسير فقد بدأت منذ عهد الصحابة، وتابعهم فيها التابعون، حتى وصلت إلى ما نعرف من أوائل كتب التفسير التي بين أيدينا(16). ولهذا لا نعدم أن يكون الشعر قد دون أثناء تدوين القرآن الكريم والحديث الشريف وتفسيراتهما. وذلك للعلاقة الوثيقة التي كانت بين الثلاثة (قرآن، حديث، شعر). فقد "كانت هذه الموضوعات الثلاثة: الحديث والتفسير والمسيد والمغازي -إسلامية في مادتها- وقد دلت بما لا يقبل الشك على أن تدوين الموضوعات في كتب -مهما يكن حجمها- قد بدأ في عهد مبكر جداً: منذ عهد الرسول والصحابة. وإن هذه الموضوعات لم تنقل بالرواية الشفهية قرناً أو يزيد حتى دونت، كما ذهب إليه الكثيرون (17). لكن هذا التدوين لم يكن شائعاً قبل القرن الثاني الهجري. وذلك لأمور أهمها:

الأمر الأول: "إن هذا التدوين الذي ذكرناه، على ما كان من وجوده بل انتشاره، لم يكن له من سعة هذا الانتشار ما يتيح وجوده نسخ كثيرة من الديوان

الواحـد تفي بحاجة القارئين آنذاك. وإن ذيوع شعر الشاعر أو أخبار القبيلة لم يكـن قائمـا عـلى القراءة من الديوان أو الكتاب، وإنما كان يقوم على الرواية الشفهية من فرد إلى فرد، من جيل إلى جيل...(18).

وأما الأمر الثاني فيتصل بالأمر الأول، "وذلك أن رواة الشاعر نفسه، وهم مـن يسـمع شـعر الشاعر وأهم وسيلة من وسائل نشر شعره وإذاعته، هؤلاء الرواة كانوا يكتبون شعر الشاعر حقاً، ويحفظونه في صحف ودواوين، ولكنهم مـع ذلـك يحفظون هذا الشعر في صدورهم، وذاكرتهم، وينقلونه في المجالس والمحافل إنشاداً لا قراءة من صحف"... (19)

وأمـا الأمـر الثالث فيتصل بهؤلاء العلماء الذين عاشوا في نهاية القرن الـثاني ومطـلع الثالث والذين حفظوا لنا هذا الشعر الجاهلي، إذا كانوا ينقلون بعضه وبعض أخبار الجاهلية نقلاً شفهياً في مجالسهم"(20).

ولعل أشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث كتاب المفضـليات لصاحبه المفضل بن محمد بن يعلى الضبي "168 هـ"(21). وهذه المجموعـة الشعرية منتقاة من الشعر العربي حيث اعتمد صاحبها على اختيار من الشعر القديم فأثبت القصائد بتمامها. ومما زاد في القيمة العلمية للمفضليات أن مؤلفها كان عالماً محترماً لدى الدارسين.

ومـن هـذه المجموعات المهمة التي حفظت لنا كثيراً من الشعر العربي القديم مجموعة أخرى سميت باسم صاحبها كذلك، وهي الأصمعيات، نسبة إلى صـاحبها كذلـك، وهـي الأصمعيات، نسبة إلى صاحبها عبد المالك بن قريب الأصـمعي الـراوية الـلغوي "ت 216/ هـ"(22) وتعد الأصمعيات في نظر الباحثين خير متمم لمجموعة المفضل من حيث تصوير واقع الشعر القديم، وإن كانت المفضليات تفضلها لقدمها ولأن الأصمعي قد حمل عليه في روايته ما لم يحمل مثله المفضل(23).

والسـمة الغالبة والمميزة لهذه المصنفات أنها روايات لأشعار دون تفسير أو نقـد أو تحـليل، وإن كان شيء من هذا فهو قليل، لا يعد ظاهرة، ولا تشكل تصـوراً تقييمياً لهذا الشعر. الأمر الذي ينسحب على أغلب المرويات الشعرية، فحمـاد الـراوية روى المعـلقات دون تفسير لها، وكذلك فعل المفضل الضبي والأصـمعي، لأن هدفهم -كما ذكرنا من قبل- الإكثار من جمع الشعر لدراسة اللغة والنحو فيه.

ومــن المجموعات الشعرية القديمة، جمهرة أشعار العرب، لصاحبها أبي زيــد القرشي، الذي يعرف بمؤلفه فيقول: هذا الكتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهــلية والإســلام، الذين نزل القرآن بألسنتهم، واشتقت العربية من ألفاظهم، واتخــذت الشــواهد في معاني القرآن وغريب الحديث من أشعارهم، وأسندت الحكمة والآداب إليهم.. ذلك أنه لا يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطر إلى الاخــتلاس مــن محاسن ألفاظهم، وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم... (24) وتنطوي هذه المجموعة على تسع وأربعين قصيدة مطولة من أجود شعر الجاهــلية وصــدر الإسلام، وقد قسمها المؤلف على سبعة أقسام، كل قسم باسم خــاص، يضــم كــل واحــد منها سبع قصائد، ماعدا الأول الذي يحوي ثمانية قصــائد، والقسم الثاني (المجمهرات) يضم ست قصائد، ولعل اللافت للنظر في هــذه المجموعات ما فيها من التناظر المصطنع في التقسيم. ومثل هذا التقسيم، بالإضــافة إلى الأســانيد التي أوردها المصنّف في مقدمته، يحمل على الاعتقاد بــأن هــذا المصنف من ثمرات القرن الثالث الهجري الذي شهد مطلعه نموذجاً آخــر مــن هــذا التناظر في طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين لابن سلام الجمحي (25)..

ولعل ماهو ذو شأن في هذا كله هو أن الاهتمام كان قاصراً ــ في السابق ــ عــلى الشعر الجاهلي، وما سواه لا يعد شعراً بالنظر إلى هذه القمم القديمة، فكــانت المجموعــات الأولى، المعــلقات على سبيل المثال، لا تجمع إلا الشعر الجاهــلي ولا تــتعداه، لكن مع مرور الزمن صارت المجموعات تحوي شعراً إســلامياً، ثم ظهر فيها الشعر المحدث، ثم إن لهذه المجموعات فوائد جمة وهي تختــلف عن الدواوين "فالديوان ضيق الأفق، اختصاصي الموضوع يفيدنا أكثر فــي دراسة شاعر بذاته. أما هذه المجموعة فهي أوسع أفقاً، لتنوع موضوعاتها وتعــدد شــعرائها، فتصويرها للحياة الفنية والاجتماعية أكمل، هذا إلى أنها تدل عــلى ذوق العصر الذي تصنّف فيه، كما تدل على ذوق مصنفها بوجه خاص (25). وهكذا كانت كل مجموعة صورة للعصر الذي جمعت فيه، وَممثلة ذوق جامعهــا، والمفــتاح الذي يمكن أن يدخل الباحث بوساطته عالم هؤلاء الجماع المصنفين، إذ يتجلى في الأصمعيات، على سبيل المثال، "مزاج الأصمعي الذي تــرجّح لديــه الناحية اللغوية والنحوية في كل أثر شعري عموماً على الناحية الأدبيــة، وتمــثل هــذه المجموعة ــ فيما يبدو لنا ــ العقلية التي يدرس على ضــوئها عالم كالأصمعي الشعر الجاهلي.."(27). والشيء نفسه يمكن أن يقال

بالنسبة إلى بقية المجموعات والدواوين والمختارات، فهي تمثل رغبات جامعيها وأذواقهم.

ويـــبدو أن ديوان الهذليين هو الديوان الوحيد الذي وصل إلينا من دواوين شعراء القبائل، واقتصر الجمع في هذا الديوان على قبيلة هذيل دون سواها، وقد اعتـــنى بجمعـــه أبو سعيد العسكري الذي روى أشعاره وأخباره وشروحه عن "العـــباس بـــن الفـــرج الرياشي وإبراهيم بن سفيان الزيادي، ومحمد بن حبيب، ومحمد بن الحسن ولعله الأحول..."(28)، وغيرهم.

وهـــؤلاء رووا عن "الأصمعي عبد المالك بن قريب الباهلي، وأبي عبيدة بـــن المثنى، وابن الأعرابي محمد بن زياد، والأخفش سعيد بن مسعدة...(29)، وغيـــرهم كـــثير، ويعـــد هذا الديوان السجل التاريخي لهذه القبيلة، فقد ذكر فيه أيامهـــا وحـــروبها، وفضائحها، وغلب شعرائها، والموضوعات التي طرقوها، وموقع هذه القبيلة بين القبائل العربية المجاورة لها.

وهناك مجموعات شعرية تختلف عن المجموعات السابقة في أنها لا تعتمد قصـــائد مطولة، بل تعتمد "المقطوعات والأبيات القليلة تختارها من المطولات. وهـــي تختلف أيضاً عن تلك المجموعات بكونها مبوبة حسب المعاني الشعرية المشـــهورة ونسمي هذه الفئة من كتب المختارات الشعرية بالحماسات لغلبة هذا الاســـم عـــليها.."(30)، ولعـــل من الأسباب الكامنة وراء ظهور هذا النوع من الـــتأليف هـــذا التطور الذي أصاب المجتمع في ذلك الوقت، وميل النفوس إلى المقطعـــات دون المطـــولات، فهـــي أســـهل فـــي الحفظ وأعلق بالذهن، وتفي بالمطـــلوب، وتعطيك الصورة التي تطلبها مكثفة، والمعنى الذي تريد، في بيت أو بيتين، وتجمع الجيد والحسن من الشعر.

تعـــد حماســـة أبي تمام "231هـــ" أول عمل في هذا الشأن، وهو مخترع هـــذا الفـــن والمبـــتدع لهـــذا النوع من التأليف، وكان عمله هذا ينبع من جهده الشخصـــي، ومعرفته بأمور الشعر، إضافة إلى شاعريته المرهفة، وذوقه الفني الحساس، وأما شعراء هذه المنتخبات فأغلبهم من القدماء، جاهليين أو إسلاميين، وأمـــا الفئة القليلة منهم فشعراء محدثون كمسلم بن الوليد ودعبل وأبي العتاهية. ولقد كانت هذه الحماسة وما زالت من أهم مصادر الشعر، وكان يكفي العالم أن يقول: قال الحماسي، حتى يكون هذا القول محط اهتمام واعتبار، ولعلها من أهم وثائق الشعر القديم، كما تصدى لها كثير من العلماء بالشرح والتفسير، حتى إنه لا يخـــلو عمـــل شـــارح مـــن شـــرح لهذه الاختيارات، ومن هؤلاء: أبو علي

المرزوقي، والتبريزي، وما زالت هذه المجموعة تحظى باهتمام الباحثين والدارسين إلى يومنا هذا.

ثم نحا نحو أبي تمام الشاعر العباسي البحتري "284هـ" (31)، ويقال إن البحتري ألف حماسته معارضاً بها حماسة أبي تمام نزولاً عند رغبة أحد كبار ممدوحيه، الفتح بن خاقان وزير الخليفة العباسي المتوكل على الله (32)، ولعل القاسم المشترك بين عمل أبي تمام وعمل البحتري أن كليهما شاعر مرهف، حساس، ذاع صيته في زمانه ولا زال وكان أن أثيرت حولها حركة نقدية كبيرة خلفت كثيراً من المشاحنات. ومثلماكان لكل واحد منهما مفهومه الخاص للشعر، كان لكل واحد منهما طريقته في الاختيار، فحماسة أبي تمام كتاب في فنون الشعر، وكانت حماسة البحتري كتاباً في معاني الشعر. وقد توزعت هاتان الطريقتان جهود مؤلفي المختارات فيما بعد. ولكل من الطريقتين مزية ليست الأخرى، فطريقة البحتري أدق تبويباً وأشد إسعافاً للباحث عما قيل في معنى من المعاني.. أما حماسة أبي تمام فمقطعاتها أقرب إلى التمام وتصوير وأشع شعرنا القديم، لأن هم المؤلف في الموضوع العام لافي المعنى الجزئي(33).

ثم تبع هذين الشاعرين في جمع "الحماسات" الخالديان وابن الشجري، وغيرهما. وقد فاقت حماسة أبي تمام، في الشهرة والقيمة، جميع الحماسات، وقد أجمع الدارسون، قديمهم وحديثهم، على تفضيلها على بقية المختارات في هذا المجال. فهذا الزمخشري يبين لنا قيمة هذه الحماسة وقيمة جامعها فيصفه بالقول: "وهو وإن كان مُحدثاً لا يستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية فأجعل مايقوله بمنزلة مايرويه، ألا ترى إلى قول العلماء، الدليل عليه بيت الحماسة فيقنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه"(34)، ومنها يحصل المتعصبون للقديم على ضالتهم، فهي خير نموذج لهذا الشعر، وهي تمثل بحق عمود الشعر الذي كانوا ينشدون، ويحاسبون الشعر قياساً إلى هذه الطريقة في النظم، ومن خاد عنها، حاد عن جادة الصواب.

أسباب نشأة الشروح:

أ ـ السبب الديني:

ذكرنا من قبل أن جهود الدارسين اللغويين تمثلت في رواية ذلك التراث الشعري الضخم، وجمعه، وتدوينه، ذلك لأسباب منها دراسة لغة هذا الشعر،

ليفـــاد مـــنها في فهم معاني القرآن الكريم وإعجازه. وبعد جمع هذا الفيض من الأشــعار، جدت في شؤونها ظروف جديدة، أبعدتهم عن فهم هذا الشعر، فدعت الضــرورة إلى محـــاولات لفهم رموزه، لأنه من دون معرفة أسراره يصعب التوصــل إلى تــأويل القــرآن الكريم وتفسير الحديث الشريف، و"... يبدو أن الدراسة الأدبية كانت وسيلة لغاية ــ كما مر هذا ــ وأنها بدأت ــ مع الزمن ــ تفصــيلية، فصرنا نسمع شيئاً عن حياة الشاعر وشعره وطبقته، وميزاتها، ولقد ظلت هذه الفكرة حية، وظللنا نسمع الأدب يخدم تفسير القرآن حتى زمن متأخر ..."(35).

لقــد كان الدافع الديني قوياً في أغلب الدراسات التي كانت في هذه القرون الأولى من ظهور الرسالة المحمدية، فقد أضيفت إلى الشعر وظيفة جديدة وهي خدمـــة التفسير القرآني، وتفسير الحديث، فأصبح دور الرواية العلمية يقوم على "الحفــظ والـــنقل والإنشـــاد، كالرواية المجردة في دورها الأول، وأضيف إليها الضـــبط، والإتقان والتحقيق والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الإنشاد.. (36)، وهـــذا حـــتى يكـــون العمـــل متكاملاً، وبذلك تتم خدمة الرسين الديني والأدبي... وهما أحد الدوافع التي دعت إلى وجود شروح شعرية.

2 ــ مجالي العلم وحلقات الدرس.

ومـــن بيـــن الأسباب التي كان لها دور في وجود هذه التفاسير، المجالس العـــلمية، وما كان لها من دور في مذاكرة الشعر، ودراسته وتعليمه. وتعني بها تلك المجالس والحلقات التي كانت تعقد في المساجد أو منازل الشيوخ.. وتكون وســـيلة الدرس مزدوجة تقوم على أمرين: على قراءة ديوان الشاعر أو ديوان القبيـــلة والـــتلاميذ يـــتابعون القراءة في نسخ بين أيديهم أو يستمعون لمن يقرأ، وعلى ما يلقيه الشيخ من تصحيح لبعض الأخطاء، أو ذكر لوجود الروايات، أو تفســـير لغـــريب الألفـــاظ، أو شرح للمعنى العام وذكر جوه التاريخي وحوادثه وأخـــباره..(37)، وهذا العمل يدعو إلى كثير من الشرح والتفسير بهدف الإفهام والـــتقرب إلى هذا الشعر،.فقد يقوم هذا العالم بشرح كلمة، أو مجموعة كلمات، وقـــد يشـــرح الـــبيت بأكمله، وقد يؤدي به الأمر إلى تقييمه، أو تعليل ما يراه قدخـــرج فيه الشاعر عن طريقة العرب، وكان خروجه هذا ليس خطأ... ويبدو أن أصـــحاب هـــذه المجـــالس طـــبقة "لم تكن موجودة قبل مطلع القرن الثاني الهجـــري.. وربماكـــان أول شيوخها الذين مهدوا الطريق لمن تبعهم فكانوا أهم

الــرواد السابقين: "أبو عمرو بن العلاء المتوفى سنة "154هــ"، حماد الراوية، المتوفى سنة "156هــ"، ..(38).

ونحــن نسـلم بمـا لهؤلاء من أياد بيض، على الشعر العربي، فقد عدوا الشعر مادة علمية يجب دراستها ومعرفة أسرارها، ثم الحفاظ عليها، فهي ديوان العــرب. ولم يكتف هؤلاء العلماء بدراسة الشعر في الحلقات والمجالس بمعزل عن الشعر، بل كثيراً ماكانوا يعودون إلى هذا الفنان عن معنى أعياهم، أو كلمة مــبهمة، أو تركيب لم يتعرض إليه سابقاً فكان لهذه المجالس دور مهم في نشأة الشــروح، إذ كــانت هــذه "المجالس الأدبية والعلمية، وكتب التفسير والتاريخ والأنساب، تعرض لكثير من الشعر القديم، مستخدمة إياه في بسط موضوع أو تــأييد حدث، أو تفسير معنى، وكانت في عرضها ذلك تضطر إلى شرح بعض المفردات أو العبارات التي ترد في الشعر"(38).

3 ــ ضخامة المحصول الشعري المجموع:

يبدو أن السبب الثالث الذي كان وراء ظهور شرح الشعر وتفسيره، ذلك الكــم الهائل من الشعر، الذي كان نتاج الجمع والتدوين، وما ولده من ملابسات جعــلت الجيــل الثاني من الرواة يضيفون إليه من الشرح والتفسير ما تقتضيه الحـــال عـــندهم، خاصــــة وقد بُعد عهدهم بهذا الشعر. فلقد جمع دواوين الشعر الجاهلي "بعض علماء الطبقة الأولى من الرواة ودونوها، ثم أخذها عنهم تلاميذ مـــن علماء الطبقة الثانية ودونوها رواية عنهم، وأضافوا إليها بعض ماسمعوه مـــن هـــؤلاء الشـــيوخ من تفسير لغريبها، أو شرح لأبياتها أو ذكر مفصل لما تعرض له من حوادث إشارات تاريخية. ثم جاء رجال الطبقة الثالثة من العلماء والـــرواة فـــأخذوا هذه الدواوين التي جمعها رجال الطبقة الأولى، عن علماء الطـــبقة الـــثانية، وأضـــافوا إليها أيضاً ما سمعوه من هؤلاء العلماء من شرح وتفسير وبيان تاريخي"، وقد بقيت بقية من هذه الدواوين حتى وصلت إلينا، وفي صـــدر بعضـــها ســـند يبدأ بعالم راوية في القرن الرابع أو أواخر القرن الثالث وينـــتهي بعـــالم من رجال الطبقة الأولى.....(39)، وهذا مايؤكد لنا أن الشرح وُلِــدَ مع الشعر، ومنذ أن وجد الشعر، وجد الشرح، وحين حمله الرواة، وجدوا فيـــه ما هو سهل للفهم، وماهو مستغلق على الفهم، فقام كل واحد منهم بمجهود فـــردي لإزالـــة اللـــثام عن الغامض منه، بشرح الألفاظ وتوضيح المعاني، أو باستحضار الظرف الزماني والمكاني لهذا الشعر، فنحن لا نستطيع، على سبيل

المثال، معرفة عالم عنترة الشعري، دون معرفة بحياة هذا الشاعر، ونكران أبيه له، والجهد الذي بذله في سبيل نيل حريته وتأكيد ذاته وشخصيته، ومتى عرفنا هـذا تسـنى لـنا أن نفـك كثيراً من المعاني التي قد لا نفهمها في غياب تلك المعلومات الضرورية السابقة.

4 ــ تكلم الأعاجم العربية:

ولعـل رابـع الأسـباب في نشأة الشروح هو ما جد في المجتمع العربي الإسـلامي فـي ذلك الوقت، فقد "جدت في شؤون المسلمين أحداث غيرت من الحيـاة الأدبيـة واللغوية تغييراً كبيراً في أذهان الناس، فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعلماً لا سليقة، وينقدون العربية صناعة ودراسة، لا جبلة وطبعاً، وكلما بعـد العهـد بالجاهلية خفت السليقة، وأصبحت ملكة الأدب وملكة النقد تكتسبان اكتساباً.."(40).

فدخول أجناس جديدة الإسلام من فرس وروم، وتكلمهم اللغة العربية، لغة الدين الجديد، كان كفيلاً بوجود شروح. ذلك أن معرفة هؤلاء باللغة الجديدة، لم تكـن فـي مستوى أصحابها الأصليين.. وعندما قرأوا الشعر وجدوه غامضاً، فكـان لابـد لهـم مـن شـروح لهذا الشعر. ذلك أن كثيراً من المفسرين كان استشـهادهم بالشعر كثيراً، لتقريب المعاني الغامضة في القرآن من الفهم، ومن هنا جاءت ضرورة تفسير هذا الشعر.

5 ــ اللغة الشاعرة نفسها:

السبب الخامس الذي كان وراء قيام الشروح الشعرية، هو لغة ذلك الشعر نفسـها، ويتداخل هذا السبب مع السبب الرابع، لقد بَعُدَ العهد بهذه اللغة، فأصبح المجـتمع الجديد يجد صعوبة في فهمها ومعرفة أسرارها نتيجة التداخل اللغوي الـذي نشأ من تمازج العرب مع أجناس أخرى، كما ذكرنا سابقاً، وتولي بعض من هؤلاء المراكز العليا في السلطة.

هذا التداخل اللغوي أدى إلى ضعف عام في لغة التخاطب اليومي، فأصبح للمجـتمع لغـتان، لغة المعاملات الرسمية، والكتابية والإبداعية وهي السليمة، ولغـة الـتخاطب اليومي، ذات الأخطاء والعيوب التي عرفت آنذاك، ثم لم تكن هـناك بين الشاعر الجاهلي وجمهوره وساطة، لأن لغة التخاطب اليومي كانت في مستوى لغة الإبداع، لكن مع مرور الزمن، وتباعد اللغتين، أصبح الجمهور

الجديد يجد صعوبة في فهم لغة الإبداع ومعرفة أسرارها.

ولمــا كانت الحاجة أم الاختراع، كما يقولون، فقد دعاهم الأمر إلى إيجاد شــروح لــلغة هــذا الشعر، توضح المعنى وتفي بالمطلوب، وتزكي المخزون الــلغوي لــلدارس. ولما كانت "لغة القصائد قديمة ومبهمة استدعى ذلك وضع شــروح لهــا، وهذه الشروح لغوية ونحوية في الغالب... (41)، لقد كانت هذه الشــروح في السابق لغوية ونحوية، ولم تكن تحتاج إلى التقييم، وكان هذا يفي بحاجة الدارس في ذلك الوقت ــ لكن مع تطور دراسة هذا المجموع من الشعر دعــت الضرورة إلى الرجوع إلى معطيات إضافية"، وهنا تبدو أهمية كتب مثل كتاب "الأغاني"، وبدرجة أقل طبقات ابن سلام أو ابن قتيبة. وإذا كانت الدواوين تشــكل بكميــات النصوص التي تضمنتها أساساً للدراسات عن الشعر الجاهلي، فإن استعمالها يجب أن يكون مقروناً بكتب أخرى هي شروح تاريخية وإخبارية لهــا(42) ومــن هنا نقول إن لغة الشعر كانت سبباً من الأسباب التي أدت إلى وجود شروح شعرية، كانت في السابق لغوية ونحوية، ثم تطورت فشملت عدة مجــالات، فذكرت مناسبات القصائد، وبدأت تنحو منحى التقويم الشعري، ومن ثم الحكم على الشاعر. وأصبحت هذه الدواوين وشروحها عدة الباحث من بعد، لأنهــا المصــدر الأصيل للبحث والدراسة، ولأنها "اقتصرت على الشعر نفسه واتخذته غاية لذاته، وأفرغ جامعوها وصانعوها وشراحها جهدهم في التثبت من صــحة كــل قصيدة بل كل بيت، والتحقق من نسبة كل ذلك إلى شاعره، ودفع مالا تثبت لهم صحته أو نسبته، والنص على ما يشكون فيه منه"(43)..

6 ــ تطور القيم والمعايير:

الســبب الســادس، الذي أدى إلى نشأة الشروح الشعرية، وهو تغيير القيم الحياتيــة وتجددهــا. ذلك أن المجتمع يمر بحالات هدم وبناء في الوقت نفسه، حالــة هــدم لقيــم قديمة، لم تعد صالحة لمسايرة الواقع الجديد، وحالة بناء لقيم جديــدة لمواكــبة الواقــع الجديــد وتلبية متطلباته.-ومن هنا تبرز إلى الوجود مؤسســتان، مؤسســة الحفــاظ على القديم ومؤسسة تهذيم القيم الأولى وتفجير أخــرى جديــدة. وهذا مايؤدي إلى صراع بين المؤسستين، وهذا ما يعرف في تاريخــنا الأدبــي بالصراع بين القديم والمحدث، وهو صراع أزلي، ومستمر باســتمرار الحياة. لقد كان الصراع في السابق على المستوى الشعري، ثم انتقل الأمــر إلى الدارســين، فصــار كل حد من الفريقين يزعم أن شعر من يناصر

أحســـن وأفضـــل مـــن شـــعر غيـــره، فظهرت الخصومات بينهما. وكان لهذه المـــنازعات فضل كبير في خلق دراسات قيمة، سواء عن الشعر القديم أم عن الشعر المحدث. وهذه الدراسات كانت سبباً في ظهور الشروح الشعرية، إذ كان عـــلى المتعصب للقديم أن يشرح للجمهور ما يعتد به، حتى يقربه إليه، وكان على المتعصب للمحدث، أن يشرح ويوضح المعنى الجديد للشعر، وما مميزاته، حـــتى يدنو من الجمهور. و"الواقع أن إعجاب القدماء أنفسهم بالشعر ينبغي أن يكـــون باعـــثاً على معاودة الفهم ــ لقد أعجبوا بشعر كثير عجزوا عن تفسيره. وجـــاء المحدثون فنقضوا أذواق القدماء، واستقبحوا كثيراً مما أعجب المتقدمين (44). ومن ثم نشأ الصراع بين الفريقين وتولدت عنه كتب في الشرح والتفسير والنقد.

7 ــ تذوق الشعر والاستمتاع به:

لعـــل المـــتعة الفـــنية سابع الأسباب التي أدت إلى نشأة الشروح، إذ أن المهـــتمين بهـــذا الجـــانب وجدوا متعة فنية في الاهتمام بهذا المجال الخصب. وانســـياقاً وراء المـــتعة الـــتي وجدوها في الدراسات الدينية لأن "الأساس الذي قـــامت عـــليه الدراســـة الأدبية والبلاغية هو دراسة القرآن في تعبيراته البليغة ومقارنتها بأساليب البلغاء.."(45)

"ومـــن طبيعة الأمور أن تنمو تلك النظرات وتتطور هذه الملاحظات إلى دراســـات من القرآن وغير القرآن، فلم تعد الغاية الدينية وحدها هي مبعث كل بحـــث ودراسة بل أصبحت المتعة الفنية في التعبيرات الإنسانية ميداناً تخوض فيـــه بحـــوث هؤلاء الدارسين، واستتبع ذلك دراسة الألفاظ من حيث هي ومن حيث دلالاتها على المعاني، وما اشتملت عليه من أفكار..."(46).

لقـــد وجـــد الشـــارح ــ فيما يبدو ــ متعة فنية في القيام بعمله، ولا ننسى غايته من وراء الشرح، والتي كانت في أغلب الأحيان محاولة منه للخوض في معـــاني الشـــعر، ثم تقريب هذه المعاني إلى ذهن المستمع أو القارئ، وهو في عملـــه هذا، كان يصدر أحكاماً تنبع من مفهومه الخاص للشعر، وبمعنى آخر، كـــان فـــي أثناء شرحه، يقوم بدراسة هذا الشعر بناء على موقف سابق له منه. وكان مثل هذه الدراسة ينبع من رافدين:

1 ــ الـــذوق الفطـــري : وهـــو عنصر أساس من عناصر تقويم أي فن إنســـاني، إذ "يجـــد السامع أو القارئ في بعض الأساليب من رنين

الكلمات وجرسها أو التئام حروفها وقوة معانيها وفخامتها وروعة خيالها مالا يجده في بعضها الآخر، فيفضل الأولى على الثانية دون أن يبحث عن علة لذلك الحكم"(47).

2 ـ البصيرة النفاذة والعقل القادر على المفاضلة والموازنة والتحليل ووضع المقدمات الصحيحة ليتوصل بها إلى نتائج يطمئن إليها العقل ويسلم بصحتها، وذلك أن الأذواق تختلف، والطباع تتفاوت، فكان لابد من وضع أسس علمية يحتكم إليها الجميع مسلمين بها لأنها قوانين العقل التي لا مفر من التسليم بها، وكان من ضرورة الأمور أن يتلاقى المذهبان، فليس من السهل على أي دارس أن يغفل جانب الذوق والفطرة إلى جانب العقل والتفكير"(48).

لقد انبثقت إذن الدراسة الأدبية من هذين الرافدين، رافد الذوق الفطري، ورافد البصيرة النفاذة، والشرح، كما نعلم، جزء لا يتجزأ من الدراسة الأدبية، بل هو أحد عناصرها الأساسية، أو لنقل أنه بدأ منذ قول الشعر، والتساؤل حوله، وحول قصد الشاعر من قوله، ومرتبة هذا الشاعر في طبقته.

خاتمة:

يبدو أن هذه أغلب الأسباب والدوافع التي أدت إلى ظهور الشروح الشعرية لتلك المجموعات، من دواوين ومختارات وأشعار القبائل. وقد نهض بهذا العمل الجليل، علماء كبار، كان لهم الفضل الكبير في الدراسات الأدبية واللغوية، ولم يكن يشملهم التخصص، بل كان همهم الوحيد هو العلم، وقد قادتهم هذه الشمولية في الدراسة إلى شمولية في مؤلفاتهم، فكتاب في علم اللغة قد نجد فيه مايتعلق بإعجاز القرآن، والنقد والبلاغة وأساليب الكلام. وهكذا كانت شروحهم الشعرية، إذ كانت تحوي جملة من الدراسات، على الرغم من أنها بدأت لغوية نحوية بحتة، إلا أنها شملت ميادين أخرى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ولم يكتف هؤلاء الدارسون بشرح ألفاظ القصيدة، بل تعدوا ذلك إلى تقويم الشعر الذي هم بصدد شرحه وتحليله، وخاصة في فترات متلاحقة. "وهذا التحليل الدقيق للصياغة والأعاريض والشعور والمعاني، وملاءمتها للحياة الاجتماعية، وإفصاحها عن حاجات العصر، كل أولئك كان الأصول التي قامت عليها الخصومات في التفاضل بين الشعراء"(49)، وهذا مايدفعنا إلى الاعتقاد أن النقد العربي القديم كان في بدايته ذاتياً، يختلف باختلاف الأذواق، والأمزجة،

ودرجــة التأثر، فالناقد فيه ينبئ عن مزاجه وذوقه وثقافته، ومبلغ تأثره، ونوع هذا التأثر، ولكل ناقد شاعر يؤيده...."(50).

بقــي أن نشير إلى أن هذه الأسباب متداخلة فيما بينها متشابكة في تأثيرها لكنها عملت جميعاً على قيام حركة الشرح الشعري في التراث العربي.

❑❑

■ الإحالات:

1 ــ الجــاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مصر 1:74.

2 ــ يـنظر الجمحــي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعــارف، مصــر 87، ويـنظر الطرابلسي، أمجد 1976، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب ط:6، دار الفتح، دمشق، 927.

3 ــ الأســد، ناصــر الديـن 1969، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط:4، دار المعارف، مصر 222.

4 ــ مصادر الشعر الجاهلي، 267 -268.

5 ــ المرجع نفسه، 204.

6 ــ الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 22.

7 ــ مصادر الشعر الجاهلي، 196 -197.

8 ــ نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 43-94.

9 ــ الرافعي، مصطفى صادق 1940، تاريخ آداب العرب، ط:82، مطبعة الاستقامة، تحقيق محمد سعيد العريان، 1:296.

10 ــ يذكر صاحب الفهرسة: 68، أن "ابن أبي عمرو قال: لما جمع أبي أشعار العرب كانت نيفــاً وثمانين قبيلة فكان كلما عمل منها قبيلة وأخرجها إلى الناس كتب مصحفاً وجعله في مسجد الكوفة حتى كتب نيفاً وثمانين مصحفاً بخطه..".

11 ــ حمــروني الطاهــر، 1985، مــنهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب ــ الجزائر، 44.

12 ــ المــرزوقي، أبو علي 1951، شرح حماسة أبي تمام ــ نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون ــ القاهرة.

13ــ نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 118.

14 ــ تاريخ آداب العرب، 1 : 290.

15 ــ د.ر بلاشــير 1952، تاريخ الأدب العربي، ط:2، ترجمة الدكتور إبراهيم كيلاني، دار الفكر، 1984، 118.

16 ـــ مصادر الشعر الجاهلي 144، ومابعدها.

17 ـــ المصدر نفسه 150-151.

18 ـــ مصادر الشعر الجاهلي ـــ 190.

19 ـــ المصدرنفسه 191.

20 ـــ المصدر نفسه، 192.

21 ـــ الأنـــباري، أبـــو محمد القاسم، ديوان المفضليات، علي بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ـــ 192.

22 ـــ ابن خلكان 1978 ـــ وفيات الأعيان، وأنباء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس ـــ دار صادر ، بيروت ، 3: 170.

23 ـــ القرشي، أبو زيد 1926، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الرحمانية بمصر 1 .

24 ـــ نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب ـــ 112.

25 ـــ المرجع نفسه، 100-101.

26 ـــ ينظر بلاشير ـــ تاريخ الأدب العربي ـــ :179 -180.

27 ـــ الســكري أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، (مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر ومن خلال مراجعة هـــامش هـــاتين الصـــفحتين 10 و11 وجدت أن كل هؤلاء عاشوا في القرن الثالث الهجري.

28 ـــ الســكري أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، (مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر ومن خلال مراجعة هـــامش هـــاتين الصـــفحتين 10 و11 وجدت أن كل هؤلاء عاشوا في القرن الثالث الهجري.

29 ـــ نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب ـــ 1110.

30 ـــ أنظر البحتري ـــ أبو عبادة 1929 ، الحماسة: ط1 ، ضبطه وعلق على حواشيه كمال مصطفى، المطبعة الرحمانية.

31 ـــ نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب ـــ 120.

32 ـــ المرجع نفسه: 122-123.

33 ـــ البغدادي ـــ عبد القادر ـــ خزانة الأدب، دار صادر ـــ بيروت ـــ 1 : 4.

34 ـــ ســلامة إبــراهيم 1952 بلاغـــة أرسطو بين العرب واليونان، ط:2، مكتبة الأنجلو المصرية 9.

35 ـــ مصادر الشعر الجاهلي 190.

36 ـــ المرجع نفسه 251 -252.

37 ـــ المرجع نفسه 252

38 ـــ قباوة فخر الدين ـــ 1974، منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، المكتبة العربية، حلب 41.

39 ـــ مصادر الشعر الجاهلي، 283.

40 ـ ابراهيم طه 1972 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة ـ دمشق 51.
41 ـ بلاشير تاريخ الأدب العربي 283.
42 ـ بلاشير تاريخ الأدب العربي 283.
43 ـ مصادر الشعر الجاهلي. 214.
44 ـ ناصف، مصطفى 1965، نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم 141.
45 ـ مصطفى محمد عبد المطلب 1983 ـ اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع ط: 1، دار الأندلس ـ بيروت 5.
46 ـ مصطفى محمد عبد المطلب 1983 ـ اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع ط: 1، دار الأندلس ـ بيروت 5.
47 ـ المرجع نفسه، 5. 6.
48 ـ المرجع نفسه، 5. 6.
49 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب 60.
50 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب 60.

□□□

2 – شرّاح الشعر وحضور النص الغائب

إنّ مفهــوم التناص مفهوم يصعب تحديده، وهو كباقي المفهومات يخضع للمنطــلق الفكري لكل محدد له من النقاد والدارسين، والذين أجمعوا على تغييب صــاحب النص، والاحتفال بالنص ولا شيء غير النص. وأغلب هؤلاء انطلقوا من أنّ التناص هو حوار النصوص فيما بينها. وقد نقل محمد مفتاح (1) بعض التعاريف لهذا المفهوم منها:

ـ إنه فسيفساء من نصوص أخرى وأدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

ـ أو إنــه ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

ـ أو محــول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

ويــبدو مما سبق، أن هذا المفهوم يطرح إشكالاً، خاصة إذا ما كشفنا عن تجــلياته فــي نصوص تراثية، فهل عندما نرفض مبدأ السرقات الأدبية، ونقبل بالتــناص بديــلاً لها، لا نكون قد قمنا بعملية تبييض النصوص التي سرقت، أو تــلك الــتي ســطا عليها المبدع تحت أي غطاء، ونزعم أن مثل هذا الفعل هو تحرير للعملية الإبداعية في إنتاج نصوص ذات أسانيد مرجعية مختلفة.

وفــي المقــابل إن نحن رفضنا التناص، وعملية إسقاطه على نقود أولئك الدارســين لا نكــون قــد قمنا بدور القامع للنشاط الإبداعي، ومنعنا المبدع من السفر في فضاء النصوص الأدبية، وبترنا ذلك الوصل الذي يربط المبدع حديثاً بسنده المرجعي، وكذا تفاعل النصوص فيما بينها.

ويصــبح الاهــتمام بهذه القضية أمراً مهما للخروج من هذا الإشكال، إذ يجب ربط كل نشاط إبداعي مماثل بعملية الوعي واللاوعي سواء عند المبدع أم الــناقد، أي هل حضر النص وحده، أو أحضره المبدع عنوة، وهذا ما أشار إليه ابــن خــلدون حين ربط الإبداع بتناسي المخزون الأدبي الوفير (2) العمليات، دون أن يضــرّ ذلك بقدرته الإبداعية في إيجاد علاقات لغوية جديدة تعبر عن

العلاقـــات الفكرية التي يعيشها وبهذا تصبح "التناصية" (التنظير للتناص) "تفاعل بيـــن الـــنص وبيـــن نصوص أخرى مجهولة ومنسية في الغالب، أي نصوص شـــاردة في جيوب الذاكرة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة من حيث هي نشاط إبداعـــي مبني على أنقاض أنشطة إبداعية أخرى اندثرت في حيز الذاكرة الذي لا حدود له"(3)، ولكن ما مصير تلك النصوص التي لا تخلو من القصدية، ولا تـــأخذ بمـــبدأ التناســـي، وقـــد اشترط رولان بارث النسيان في عملية الكتابة "الإبداع" أنا أكتب لأني نسيت.

والتـــناص هو عملية من عمليات الاستماع والمثاقفة سواء عند المبدع أو عـــند الناقد الذي يكشف عن هذه الظاهرة عند أديب ما، وهي تمثل مستوى من مستويات القراءة.

وشـــروح الشـــعر العـــربي القديم تمثل إحدى هذه المستويات أيضاً، وقد ظهـــرت إلى الوجود بعد أن أصبحت لغة التخاطب اليومي لا ترقى إلى مستوى لغـــة الإبـــداع، وأصـــبح الجمهـــور يجـــد صعوبة في فهم هذه اللغة، ومعرفة أســـرارها، لأن الشـــرح لغـــة هـــو الكشف والإيضاح والتبيين والتفسير (4)، والشـــرح الشـــعري هو تلك العملية المعقدة التي تقوم على الغوص في معاني الشـــعر، وتراكيبه، ومحاولة إخراجها للجمهور سهلة سائغة بألفاظ قريبة يدرك المتلقي مدلولاتها.

لقد كانت النصوص الشعرية التي وقف عندها هؤلاء الشراح آثاراً وسيطة بيـــن العصـــر الجاهلي والعصر الإسلامي؛ أي أنها كانت تواصلاً بين عهدين متباينين، "وكل الآثار الوسيطة تقوم على دعامتين أساسيتين:

1 ـ **الـــتوالد والتناســـل**. ذلك أننا نجد أثراً أدبياً أو غيره يتولد بعضه من بعـــض، وتقـــلب الـــنواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

2 ـ **التواتر**؛ أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة وبالسلف، وبقوتها الإيحائية.

إن هـــاتين الدعامـــتين تعنيان أن العمل الأدبي في العصور القديمة، عمل جماعي أولاً وشخصي ثانياً، بل يمكن أن يقال إنهما دعامتا النص الأدبي حيثما كـــان وأيان وجد. وإذا ما أحدث بعض الرواد قطيعة في بعض العصور؛ فإنهم لا يلبـــثون بدورهم أن يصيروا سلفاً ذا قوة إيحائية ورمزية تحول نماذجهم إلى طرق يسير عليها مَنْ بعدهم.."(5).

لقد تعاملت هذه الفئة من النقاد مع هذه الظاهرة تعاملاً فنياً يكشف عن حس نقدي متطور، وقد استطاع هذا الفريق أن يكشف عن السند المرجعي لتلك الأشعار التي فسّرها وأبان عن غريبها، انطلاقاً من أنّ عملية استيعاب النص لا تتم إلا بالكشف عن هذا النص وتخريج معانيه، وتحديد نصوصه المرجعية. ويكون مسعى النقاد هو التعامل مع النص كشبكة فنية متداخلة، كدائرة متعددة الحلقات، ومن هنا تصبح للنص خصوصية، تتمثل في تشكيل من النصوص الكثيرة، وهذا ما يفتح أمام الناقد آفاقاً واسعة في ممارسته، ويشترط فيه ثقافة واسعة، واطلاع على النصوص المرجعية للنص المدروس، وتجليات هذا النص في نصوص أخرى.

لقد استطاع الكثير من الشراح التقرب من النص الشعري وفق هذا المنظور، على الرغم من أنّ هذه الطبقة من الدارسين خصوصاً، والنقاد القدماء عموماً، كانوا يعالجون النص وفق نظرة جزئية لم تتعدّ وحدة البيت الشعري.

يدخل تحت إطار هذا المفهوم إشارتهم إلى تلك المماثلات والمشابهات بين أقوال الشعراء، والتي تمت بطريقة عفواً لا واعية منهم. وقد تكفل الناقد في هذا القسم باستحضار النص الغائب، أو السند المرجعي للنص الحاضر. فالأصمعي يقف عند قول العجاج(7):

حتّى إذا ما مِرْجَلُ القومِ أفَرْ بالغَلْيِ أحمُوه وأخبُوه السّتَرْ

ليقول: "... وقوله أحموه أي هيجوه ساعة وأخبوه ساعة، يريد أنهم يسكنون ثم يهيجون..وإنما هذا مثل قولهم:

وكنا كالحريق أصاب غابا فيخبو ساعة ويهيج ساعة

ويبدو أن الأصمعي لم يستحضر هذا البيت لغرض الشرح فقط، بل للإشارة إلى مكاشفة النص بنص آخر، ليسهل الإبانة عن النص المرجعي للشاعر، ولم يحكم على العجاج بالسرقة، ذلك أن المعنى عام ومشترك بين الشعراء.

ولم يخرج الطواسي عن هذا حين عالج قول لبيد:

فلا أنا يأتيني طريفٌ بفرحة ولا أنا مما أحدث الدهر جازع

فقال فيه: "يقول: لا أفرح بما أستطرف من مال أو شيء يسر ولا أجزع إن نكبني الدهر وهذا مثل قول طرفة:

إنْ نَنَلْ منفسة لا تلقانا فرح الخير ولا نكبوا لضر(8).

لعـل المسـوغ لحكم الطوسي هذا هو أنّ لبيداً استعمل صيغة المفر بينما عـبّر طـرفة بصيغة الجمع، ثم إنّ لبيداً متأخر عن طرفة، وهذا ما يعطي هذا الأخيـر خصوصـية الأسبقية في الوجود، ولكن هل نص طرفة نص مرجعي؟ وهل أنّ النصوص المرجعية التي أشار إليها الشراح هي فعلاً نصوص مرجعية لنصوص أولئك الشعراء؟..

الحقيقـة أنـه مـن الصعب الحكم بذلك، إذ لا يكفي السبق الزمني لإقرار ذلك، فنص طرفة، وإن كان أسبق في الوجود من نص لبيد، واستطاع أن يكون مـرجعاً لـنص لـبيد، قد يكون بعض هذه النصوص شكلّ فضاءً تناصياً لتلك النصـوص التي وقف عندها هؤلاء الشرّاح، ولكن مع ذلك؛ فإنه من الصعوبة بمكـان تحديد مرجعية أي نص، على الرغم من الاطلاع الواسع لهذه الفئة من الدارسين على الشعر، ومعرفتها للكثير من نصوصه.

ومـع ذلـك تـبقى محـاولاتهم جـادة في استحضار تلك المقاربات بين النصوص الشعرية.

وأمـا الأنباري، فلم يكتف لاستحضار نص واحد، بل نصين اثنين ليكشف عـن مـدى التقارب بين النصوص الثلاثة، وكان ذلك عندما شرح قول الكلعبة العريني:

أمـرتكم أمري بمنعرج اللوى ولا أمـر للمعصـيّ إلاّ مضـيّعا

فقال : "أمرتكم امري"، يريد أنه أمرهم فلم يقبلوا منه، كما قال الآخر:

ولقد أمرت أخاك عمراً أمراً فـأبى وضـيّعه بذات العجرم

ونحو من هذا قول دريد بن الصمّة حين أمر قومه فلم يقبلوا منه:

أمـرتهم أمـري بمنعرج اللوى فـلم يستبينوا الرشد إلاّ ضحى الغد

ومـا أنا إلا من غزية إنْ غوتْ غويـتُ وإنْ ترشدْ غزية أرشد(9).

لقد وفق الأنباري في الكشف عن السند المرجعي للنص الأول، وذهب إلى التشـابه الحاصل بين هذه النصوص، فالمعنى واحد، وإن اختلفت الألفاظ بعض الشـيء، وكذا الطريقة التعبيرية لدى كل شاعر. خاصة وأن النص الأخير فيه إضافة تتجلى في مناصرة الشاعر قبيلته غزية سواء أغوت أم رشدت، إنه معها على الحق كانت أم على الباطل...

وهذا قمة الانتساب إلى القبيلة والتعصب لها.

وأمـــا ابـــن الأنـــباري، فقد استطاع أن يبين تجليات النصوص الغائبة من خلال شرحه نص الحارث بن حلزة:

قبل ما اليوم بيضت بعيون الـــ — نــــاس فيهـــا تعيّـــط وإبـــاء

"معـــناه، قـــبل اليـــوم عظم شأنها على الناس حتى أعمتهم وعظمت على أبصـــارهم. فيقال للرجل لأوصلن إليك مكروهاً يظلم من أجله عليك نهارك، أو شبيه به قولهم:

لأرينك الكواكب بالنهار... وقال النابغة:

تـــبدو كواكبه والشمس طالعة — لا الـــنور نور ولا الإظلام إظلام.

أي رجعـــت حســـيراً كئيباً قد أظلم عليك نهارك، فأنت ترى فيه الكواكب بعـــالي النهار بريقاً، ومما يداني هذاالمعنى أيضاً قول جرير يرثي عمر بن عبد العزيز:

فالشـــمس كاسفة ليست بطالعة — تـــبكي عليك نجوم الليل والقمرا

معـــناه الشـــمس كالكاســـفة لشدة ظلمتها، ونصب نجوم الليل والقمر على الوقت كأنه قال: "تبكي عليك أبداً، كأنه قال: طلعت الشمس ولم يكسف ضوءها نجوم الليل والقمر لحزنها وبكائها"(10).

فـــابن الأنـــباري ههنا بصدد عملية واضحة، جلية، كشف عنها من خلال استحضـــاره تلك النصوص المرجعية للنص الأول، فقد عظم الحدث حتى صار الـــليل نهـــاراً والنهار ليلاً، ولم يأت الناقد بهذه النصوص للتوضيح فقط، فحين قـــول الحـــارث أتى بالنص الغائب ليلاً، المأثور الذي يؤدي معناه ثم بنصوص شـــعرية، ربما اختلفت في الغرض الذي قيلت فيه، ولا نظنه واحداً عندهم على الـــرغم مـــن أن كل واحد منهم وصف هول الحدث وتأثيره في الإنسان. وربما كانت المداناة التي قصدها الأشرح هاهنا في مقاربة النص الأول دون الوصول إليه كاملاً؛ لأن النص لم تحكمه الظروف نفسها عند الشعراء.

ومـــن العمـــليات التناصـــية الـــتي وقف عندها الشراح، عملية المناقضة والعكـــس بين النص الحاضر والنص الغائب فابن جني أشار إلى مناقضة نص المتنبي التالي لنص غائب.

أأحـــبه وأحـــب فيـــه ملامـــة — إن الملامـــة فيـــه من أعدائه

وقال: "كأنه ناقض في هذا البيت أبا الشيّص، وقوله:

أجـد الملامـة في هواك لذيذة حـباً لذكـرك فليلمني اللوّم.(11).

لا نعرف ماذا قصد ابن جني بالمناقضة، فهل هي العكس؟ لأن الأصفهاني يـردّ عليه: "أمّا معنى المتنبي فبخلاف قول أبي الشيّص، إنما يريد المتنبي: أني أحـب حبيـبي واللوام ينهون عنه فكيف نأتلف. وأبو الشيّص يريد بقوله: "أحب اللوم لا لنهي هواك بل لتكرر ذكرك في تضاعيف الكلام وأثناء الملام".(12).

وإذا كان الذي يذهب إليه ابن جني هو الخلاف أو العكس، فما معنى رد الأصفهاني عليه، وهل هذا تجنّ على ابن جنيّ؟ أو أنه كان يفهم المناقضة بغير مـاذهب إليـه ابـن جنّي؟يبدو أن أبا الفتح كان فعلاً يقصد بحكمه ذلك الخلاف والعكـس، وبهـذا لا يكـون وراء ماذكـره الأصفهاني كبير فائدة. وقد وقف الجرجاني عند هذين النصين، وعدّ ذلك من لطيف السرقة"(13).

وتبع المرزوقي أترابه في الإشارة إلى عملية العكس هذه في أماكن متفرقة مـن شـرحه لديـوان الحماسة، من ذلك ماذكره حين وقف عند قول سلمى بن ربيعة:

وكـأن فـي العينين حبّ قرنفل أو سـنبلاً كحـلت بـه فانهلّت.

فقـال:"ألفت البكاء لتباعدها، فساعدت العينان وجادتا بإسالة دمعها غزيراً متحلباً واكفاً منهملاً فكأن في عيني أحد هذين المهيجين الحالبين للعيون. وقوله كحـلت "إخـبار عن إحدى العينين وساغ ذلك لما في العلم من أن حالتيهما لا تفترقان وعلى العكس من هذا قول امرئ القيس:

وعيـن لهـا حـدرة بـدرة شـقت مآقيهـا مـن آخـر

لأنّ امـرئ القيس وحّد في الابتداء ثم ثنى عند ردّ الضمير، على أنه متى اجتمع شيئان في أمر لا يفترقان فيه اجتزئ بذكر أحدهما عن الآخر"(14).

لقـد تساءل محمد مفتاح: أيكون التناص في الشكل أم المضمون أم فيهما معاً؟ وذهب إلى "أنّ ما يظهر ــ بادئ ذي بدء ــ أنه يكون في المضمون لأننا نـرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة "عالمة" أو "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفاً دراميا أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا لا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجـه إليـه، وهو هادي المتلقي إلى تحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك"(15).

ويبدو أن ماذكره هذا الباحث يلتقي كثيراً مع ما ذكره المرزوقي لمّا وقف عند نص سلمى بن ربيعة، إلاّ أنه يجب أن نشير إلى أن لا انفصال بين الشكل والمضمون في بناء الصورة الشعرية، ولا في تصورها لدى المتلقي، وحتى عند تتبعنا لمثل هذه العمليات التناصية، فإننا لا نميز الشكل عن المضمون، ولا المضمون عن الشكل، بل إننا ننظر إلى مبدأ التناسب بينهما.

ولعل مثل هذه العمليات التناصية يدخل في باب التغير الذي عرّفه ابن رشيق قائلاً:

"وهو أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصحا، وذلك من افتنان الشعراء وتصرفهم وغوص أفكارهم"(16). وفي هذا الإطار قال عن المتنبي "وكان أبو الطيب لقدرته واتساعه في المعاني كثيراً ما يخالف الشعراء ويغير مذاهبهم"(17).

وتعد المقاربة من العمليات التناصية، وقد ذكرها المرزوقي لما شرح قول المتوكل الليثي:

لسنا وإن أحسابنا كرمت ... ممن على الأحساب يتّكل

نبني كما كانت أوائلنا ... تبني ونفعل مثل مافعلوا

فقال: "لا يُقاربه قول الآخر":

لسنا إذا ذكر الفعال كمعشر ... أزرى بفعل أبيهم الأبناء"(18).

ولعل المرزوقي ههنا يقصد بالمقاربة المشابهة غير التامة، فالنص الثاني يقارب الأول، لكنه لا يصل إليه، لاختلاف طفيف قد يكون موجوداً بينهما. ولعل ماذهب إليه المرزوقي شبيه لما ذهب إليه ابن الأنباري.

وذكر ابن جنّي شيئاً آخراً له علاقة بهذه العملية حين وقف عند نص المتنبي:

ويوماً كأن الحسن فيه علامة ... بعثت به والشمس منك رسول

فقال: "في هذا البيت لمحة من قول الآخر:

إذا طلعت شمس النهار فإنها ... أمارة تسليمي عليك فسلمي(19).

وإذا كانت عملية التناص هذه تمت بجزء من النص المرجعي، فإن المرزوقي يشير إلى عملية أخرى تتعلق بالإلمام بالنص الغائب. ويكشف عن بعض النصوص المرجعية التي ألم بها بعض الشعراء في ديوان الحماسة

كوقوفه عند قول العديل بن الفرخ العجلي:

إذا حملنا حملة ثبتوا لنا بمرهفة تذري السواعد من صعد

وإن نحن نازلناهم بصوارم ردوا في سرابيل الحديد كما نردي

ليقول: "أما البيت الأول فقد ألمّ فيه بمعنى قول الآخر:

فلمّا قرعنا النبع بالنبع بعضه ببعض أبت عيدانه أن تكسّرا(20).

فالمعنى واحد بين الشاعرين، إلاّ أن كل واحد منهما اختار ألفاظاً للتعبير عن هذا المعنى، والإلمام هذا ضرب من النظر"(21)، والذي يعني تساوي المعنيين دون اللفظ.

إنّ مثل هذه العمليات التناصية هي عمليات فنية خفية يلجأ إليها المبدع لتمرير خطابه إلى الجمهور عن طريق الاستفادة من الشحنات المعرفية لتلك النصوص الإبداعية المرجعية، وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد قد استعملوا مفاهيم محددة للنص على مثل هذا التحاور الذي وقع بين النصوص الشعرية، فإننا نجدهم ينطلقون من أن المعاني هي مشتركة بين الشعراء وتأتي من باب وقوع الحافر على الحافر.

ولعلّ التضمين واحد من هذه التقاطعات التي تقع بين النصوص، وقد وقف عنده الشراح كثيراً ونعتوه بعدة أوصاف كـ"الاستزادة" و"الاصطراف"، الذي يقول عنه الحاتمي "وهو أن يصرف الشاعر بيتاً أو أبياتاً إلى إحدى قصائده من شاعر إلى شاعر إلى شاعر آخر لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة"(22)، وذكره ابن رشيق أيضاً تحت هذا الاسم فقال عنه: "الاصطراف أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه من جهة المثال فهو اجتلاب واستلحاق"(23)، وقد كان المقري من الشراح الذين أشاروا إلى هذه العملية التناصية عند وقوفه عند نص أبي تمام:

إذا ذكّرتك ذكّرتني "قد ذل من ليس له ناصر"

فقال: "هذا من التضمين، الذي يعرفه المحدثون، كانوا في أول الأمر يسمونه "استزادة"، وهذا المصراع في شعر قديم ينشده النحويون:

قامت تبكيه على قبره من لي بعدك يا عامر

تركتني في الدار ذا غربة قد ذل من ليس له ناصر

وقد كان الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين، ومن ذلك أن بني سعد ابن زيد مناة ينشدون لرجل منهم يقال له شقة:

أربيد إن رابتك مني خلية فابعد مني شيمة لك أريب

ولست بمستبق أخاً لا تلمه على شعث أي الرجال المهذّب

وهذا البيت مروي في شعر النابغة"(24).

ولقد كان المعري واضحاً، ودقيقاً في اختيار ألفاظه، فقد أرجع هذه العملية التناصية إلى الشعراء المحدثين، كما نصّ على المصطلح المستعمل، واشترط أن يكون النص الغائب أسبق في الوجود من النص الحاضر، ورأى أن الناص يأخذ النص المشهور ويزيده في نصه، ويسعى من وراء ذلك إلى استثمار الحصيلة المعرفية للنص الغائب حتى يصبح نصه سائراً في الآفاق كالنص المرجعي.

ومما تقدم، فقد كان موقف هؤلاء النقاد من التناص دقيقاً، فلم يقبلوا الظاهرة، ولم يرفضوها، ورأوا أن هذه العملية تحسن حين تتم بطريقة إبداعية، تعطي للنص قيمة فنية لا يمكن الوصول إليها بدونها، كما أنه يربط النص بالموروث الأدبي والثقافي، ويفتح حواراً بين النصوص الأدبية، كما يكسّر تلك الثنائية التي تعتمد على الفروق بين الشعر والنثر، وبذلك تسمح بتداخل الأجناس.

ويبدو أن قصد الشعراء كان الاستفادة من القدرة التعبيرية للنصوص الغائبة؛ التي هي في غالب الأحيان نصوص لها طاقات إيحائية وإبداعية من خلال تداول الناس لها، ومن خلال انتشارها بين الجمهور، ومن ثم يسعى الشاعر إليها محاولاً إلحاق نصه بنص معروف من الموروث الشعري أو النثري، حين يضمن لنفسه الوصول إلى ماوصلت إليه تلك الأسانيد المرجعية.

إن هؤلاء الشراح، لمّا عمدوا إلى الإفصاح عن هذه العمليات التناصية، فكان قصدهم التأكيد على خصوصية النصوص، والتي تصبح ملكاً لأصحابها، وبوساطتها تم لهم تفسير الكثير من النصوص الشعرية التي وقفوا عندها، فكانت النصوص المرجعية أدوات نقدية في أيدي هؤلاء النقاد، وتم لهم أيضاً الحكم على إبداعية الناص في نصه، وهم إذ يؤكدون تبعية الحاضر للماضي، يبينون التوظيفات الجديدة للنصوص، ومدى فاعليتها في جوها الجديد، ومدى

استفادة الناص منها كأدوات تعبيرية عن معانيه وأفكاره.

لقد تعامل هؤلاء النقاد مع النص الشعري تعاملهم مع الكائن الحي، فإذا ارتاحوا إليه لاطفوه، وإذا تقززوا منه خاصموه، ومرجعهم في ذلك ملكتهم التقويمية التي أهملت أغلبهم إلى مثل هذه الدراسة التحليلية، ومن هنا كانت علاقة الشارح بالناص علاقة ذات وجهين، فإمّا نجده مدافعاً عن الشاعر، ومناصراً له، وإمّا ناقماً منه وساخطاً عليه، وهو في كلتا الحالين، يحاول أن يناقش ويعلل بالحجج والبراهين.

□□

■ الاقتباسات:

1 ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط II 1986، المركز الثقافي العربي ـ المغرب 121.
2 ـ المقدمة 1105.
3 ـ عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص 82 مجلة، علامات في النقد الأدبي ج1 المجلة ـ مايو 1991 جدة.
4 ـ ينظر لسان العرب ـ مادة شرح 2: 497 ـ 498 دار صادر ـ بيروت.
5 ـ عن فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص 134 ـ 135 عن:
Antoine compagnon: La secondmain. Paris seuil 1979 – 90 p 91.
6 ـ وقد سماه محمد مفتاح التناص الاعتباطي الذي يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي 131.
7 ـ ديوان العجاج 1: 62 ـ 63.
8 ـ شرح ديوان لبيد : 168 ـ 169.
9 ـ شرح ديوان المفضليات 23.
10 ـ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات 458 ـ 459.
11 ـ الفتح الوهبي 27.
12 ـ الواضح في مشكلات شعر المتنبي 28.
13 ـ ينظر الوساطة 206.
14 ـ شرح ديوان الحماسة 2: 547.
15 ـ محمد مفتاح تجليات الخطاب الشعري ـ 129-130.
16 ـ العمدة 2: 100.
17 ـ المصدر نفسه: 2: 102.

18 ــ ديوان الحماسة 2: 733.
19 ــ الفتح الوهبي 112.
20 ــ شرح ديوان الحماسة 2: 733.
21 ــ العمدة 2 : 287.
22 ــ هرارة مشكلة السرقات 109 ــ عن حلية المحاضرة الورقة 80 ــ 99.
23 ــ العمدة 2: 281 ــ282.
24 ــ التبريزي، ديوان أبي تمام 4: 352 ــ 353.

❑❑❑

3- أسلوبية الانزياح في النص القرآني من خلال مجاز القرآن لأبي عُبيدَة:

لقد أسهمت ثقافة أبي عبيدة في تشكل رؤيته النقدية، وهي رؤية تعتمد على الكشف عن خصوصية النص القرآني الفنية والجمالية، وهي التي وجهت طريقة تحليل هذا التركيب المقدس، بالإضافة إلى استغلاق هذا النص على أفهام الكثير من الناس، ولاسيما الأعجام منهم، وظهور قضية اللحن في نطاق القرآن الكريم.

لقد حارب العلماء هذه الظاهرة فـ"كانوا وهم يلحظون هذا التطور في اللغة لا يهمهم أن يسجلوه ويقارنوا بينه وبين أصله، بقدر ماكان يعنيهم أن يقفوا في وجهه، ويعيبونه ويحاولون إرجاع الناس إلى القديم"(1). وألفوا في ذلك كتباً، ككتاب الفصيح لثعلب (2)، تدرس الخطأ في الأصوات والأبنية والإعراب متناسين أن اللحن – في جوهره – ماهو إلا شكل من أشكال التطور الدلالي في عصر من العصور، ومن هنا نجد أن هؤلاء الدارسين، وبخاصة المفسرين قد تجاوزوا التعامل العاطفي مع النص إلى التعامل الفعلي الذي يقوم على معالجة النص من زاوية التركيب والوقوف عند المستويات الدلالية للألفاظ في سياقها الجديد، وعلاقة كل ذلك بالكلام العربي، كما خاضوا في مباحث بلاغية وأسلوبية، "وإذا كانت الدراسات الأسلوبية المعاصرة لا تفصل بين اللغة والبلاغة وتدخل في صميم عملها جنباً إلى جنب دراسة: موقع اللفظ، التكرار، الوسائل الإيقاعية، والموسيقية، والاستعارة والرمز والصورة"(3).

ويبدو أن أبا عبيدة ربط النحو بالأساليب والتراكيب "والنحو بالمعنى الذي عناه المتقدمون هو الذي مثله أبو عبيدة معمر بن المثنى بالمجاز عندما سمى كتابه "المجاز في القرآن"، وهو طريق العرب في التعبير عن مقاصدهم وأغراضهم وبيان ما طرأ على الجملة العربية من تقديم وتأخير أو حذف أو نحو ذلك"(4). وهو يسعى إلى التأكيد على صواب العبارة القرآنية انطلاقاً من هذا الأساس؛ ليكشف عن الدلالة الدقيقة لصيغ القرآن الكريم من ذلك أنه وقف عند الآية الكريمة (كما بدأكم تعودون فريقاً هدى وفريقاً حق عليهم الضلالة)

(5)، ليقول: "نصبها جميعاً على إعمال الفعل فيهما أي هدى فريقاً ثم أشرك الآخر في نصب الأول، وإن لم يدخل في معناه، والعرب تدخل الآخر المشترك بنصب ماقبله على الجوار، وإن لم يكن في معناه، وفي آية أخرى "يدخل من يشاء في رحمته والظالمين أعدّ لهم عذاباً أليما"(6).

وخرج فعل الضلالة مذكراً والعرب تفعل ذلك إذا فرّقوا بين الفعل وبين المؤنثة لقولهم مضى من الشهر ليلة"(7).

إنه يسعى إلى إخراج النص مخرجاً لا يتعارض وضواب المنطق القرآني، ويوظف لذلك طريقة العرب في التعبير، وهو حريص على تبيان معاني الآيات، وهذا مايدفعنا إلى القول إن كتاب مجاز القرآن هو قراءة متميزة للنص القرآني. إنه قراءة جديدة تتماشى والطرق التعبيرية لهذا النص. وقد تنبه القدماء إلى هذا كابن تيمية الذي يقول:

"أول من عرف أنه تكلم بلفظ المجاز أبو عبيدة معمر بن المثنى في كتابه، ولكن لم يعن بالمجاز ماهو قسيم الحقيقة، وإنما عني بمجاز الآية مايعبر به عن الآية"(8).ولخدمة هذا الهدف؛ فإنه كان حريصاً على التنويع وقفاته عند نماذج النص القرآني، والتي تمثل ألواناً متنوعة في الصياغة والدلالة، وتشمل دراسة الأساليب، ودفعه هذا إلى الكشف عما في الآيات من استعارة وتشبيه وكناية وتقديم وتأخير وحذف وتكرار وإضمار، للوصول إلى الخصائص الأسلوبية للقرآن الكريم خصوصاً، وللغة العربية عموماً، عن طريق الاستشهاد والتمثيل من نصوص هذه اللغة، وقد لمسنا حضوراً قوياً للنصوص الشعرية في هذا المؤلف، حتى إنه لا تخلو صفحة من صفحاته من نص شعري أو قول مأثور.

ويبدو أن الحاجة هي التي دفعت بأبي عبيدة إلى وضع كتابه هذا، حاجة الجمهور إلى من يكشف عن خصوصية التعبير القرآني، وخاصة أولئك الأعاجم الذين دخلوا الإسلام، فكاتب الفضل بن ربيع "هو في الغالب من الفرس المتعربين الذين لا يدركون أسرار التركيب العربي وإن عرفوا مفرداته، وأساليبه الشائعة، ومثل هذا يتوقف أمام التركيب اللغوي الذي لا يتفق والقواعد التي درس على أساسها اللغة".

لقد اهتم أبو عبيدة بأهم الانحرافات المميزة للنص المقدس، وقد كان في تتبعه دقيقاً للكشف عن أسلوبية الانزياح في هذا النص، والتي "تقيم على أساس المعيار النحوي (الذي هو، على العموم، اللغة المعيارStandard أو اليومية)، نحواً ثانوياً مكوناً من صورة الانزياح. ويمكن أن تكون هذه الصورة من

طبيعـــتين: فهي خرق للمعيار النحوي، من جهة، وتقييد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية"(9)..

ويـــبدو أن "مجــاز القــرآن" جاء ليجسد هذه الخاصية الأسلوبية المهمة، وليقــف عند مستويات هذه السمة في نماذج متعددة. ولعل هذا المؤلف هو الذي فـــتح آفـــاق هـــذه المعالجة، والتي تلقفها الدارسون فيما بعد وخاصة البلاغيون ليطوروا هذا المبحث بالإسهام النظري والإجراء التطبيقي. فلقد أدرك البلاغيون مافي هذه المغايرات من انحراف عن القواعد المثالية عند النحاة قصداً لغايات أســـلوبية، ونـــبهوا إلى انتشارها وكثرة حالاتها في كلامهم". ذلك أن الانحراف الـــذي كشـــف عـــنه هذا الناقد كان لأغراض أسلوبية إبلاغية غرضها الإقناع، وهدفها التوكيد على الإعجاز والتحدي.

ويمـــثل عـــدم التناسب بين العدد والمعدود سمة من سمات الانحراف وقد وقـــف أبـــو عـــبيدة عند الآية الكريمة (تولوا وأعينهم تفيض من الدّمع)(10)، ليقـــول: "والعـــرب إذا بدأت بالأسماء قبل الفعل جعلتْ أفعالها على العدد فهذا المستعمل، وقد يجوز أن يكون الفعل على لفظ واحد، كأنه مقدّم ومؤخر كقولك: وتفيض أعينهم كما قال الأعشى:

فـــإن تَعْهَديـــني ولـــي لمـــة فـــإن الحـــوادث أودى بهـــا

ووجـــه الكـــلام أن يقول: أو دين بها، فلما توسع للقافية جاز على النكس، كأنـــه قـــال: فإنـــه أودى الحـــوادث بها"(11)، ويكشف هذا التحليل على النحو المعيـــاري للغة، والنحو الخارج عن المعيار، والموازي له، والمتمثل في النص المـــبدع؛ لأن الإبـــداع هـــو توكيـــد لهـــذا الخروج، فقد "لاحظ اللغويون أثر الاســـتخدامات الـــلغوية فـــي الانحراف عن المطابقة التي يوجبها نحو العربية" (12)، ولعـــل أبا عبيدة كان من الأوائل الذين نبهوا على هذه القضية من خلال كـــتابه هـــذا في مواضع عديدة منه تحت عناوين متباينة كقوله: "مجاز ما جاء لفظـــه لفظ واحد والذي له جماع منه ووقع معنى هذا الواحد على الجميع. قال تعالى: (يخرجكم طفلاً)(13)، في موضع أطفالاً (14). أو كقوله: "مجاز ماجاء لفظ خبر الجميع على لفظ الواحد. قال تعالى: (والملائكة بعد ذلك ظهير)(15)، فـــي موضـــع "ظهـــراء". وهـــذا وقـــد عالج القضية نفسها ابن جني في كتابه الخصـــائص، فقـــد تحـــدث عـــن إفراد الجمع وجمع المفرد وتثنيته، وقد عدّها ضروب الحمل على المعنى (16). واهتم بالموضوع ذاته ابن فارس(17).

وقـــد أرجع العرب أسباب العدول إلى الاتساع والتوكيد والتشبيه، قال ابن

جني في الخصائص "الحقيقة ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجـاز: ماكان ضد ذلك، وإنما يقع المجاز يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهـي الاتسـاع والتوكيد والتشبيه، فإن عدمت الثلاثة تعينت الحقيقة؛ فمن ذلك قوله صلى الله عليه وسلم في الفرس هو بحر، فالمعاني الثلاثة موجودة فيه، أما الاتسـاع، فلأنـه زاد فـي أسماء الفرس، التي هي: فرس، وطرف، وجواد.. ونحوهـا ـ البحر، حـتى إنه احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتساع استعمل اسـتعمال بقيـة تلك الأسماء، ولكن لا يقضي إلى ذلك إلا بقرينة تسقط الشبهة، وذلك كأن يقول الشاعر:

عَـلوت مَطا جوادك يوم يوم وقـد ثمـد الجيـاد فكـان بحرا

وكـأن يقول الساجع: فرسك هذا إذا سما بغرّته كان فجراً، وإذا جرى إلى غايـته كـان بحـراً، فإن عري من دليل فلا؛ لئلا يكون إلباساً وإلغازاً ـ وأما التشـبيه فـلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائة ـ وأما التوكيد، فلأنه شبه العـرض بالجوهر، وهو أثبت في النفوس منه وكذلك قوله تعالى: (وأدخلنه في رحمتـنا)، وهـو مجـاز، وفي المعاني الثلاثة ـ أما السعة، كأنه زاد في اسم الجهـات والمحـال اسماً هو الرحمة، أما التشبيه، فلأنه شبّه الرحمة ـ وإن لم يصـح دخولهـا ـ بما يجوز دخوله فلذلك وضعها موضعه. أما التوكيد، لأنه أخبر عن المعنى بما يخبر عن الذات"(18).

وتولد هذه الممارسة الإجرائية إشكالاً عند الدارسين المحدثين، لأن خصوم أسلوبية الانزياح يأخذون على هذه "الأخيرة عدم تحديدها لمعيار الانحياز تحديداً مباشـراً دقيقـاً، وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحـتمال وجـود انـزياحات غير ذات أثر أسلوبي بالنسبة للقارئ دون وجود انـزياح(19)، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لهؤلاء، فإنّ أبا عبيدة قد ابتعد عن مثل هذا المأخذ، لأنه خصّ المقولتين بحضور قوي من خلال الحيز الذي أفرده لهما في كتابه.

وقـد أكّـد أبـو عبيدة على أن الانحراف في القرآن الكريم هو من جنس الانحـراف عـند العرب، وذلك من خلال وقفاته العديدة (20). إلا أنه لم يلتفت إلى تـلك الانزياحات غير ذات أثر أسلوبي؛ لأنها لا توجد فيما تعامل معه من النصوص سواء أكانت من الكتاب المقدس، أم من القول المأثور، فقد تعامل مع الـنص من منظور أثره الأسلوبي الذي يحقق التواصل والتفاعل بين هذا النص والمتلقي، على أساس توافق القرآن الكريم وكلام العرب في النحو المعياري أو

الـــنحو المـــوازي الـــذي يجسد مراوغة اللغة تجسيداً فنياً جمالياً، فيعطي للنص خصوصـــيته الإبلاغيـــة والإقـــناعية. فقـــد وقف عند الآية الكريمة "ولله ملك السموات والأرض ومابينهما"، وقال: "السموات جماع والارض واحد". فقال:

مابيـــنهما. فذهب إلى لفظ الاثنين، والعرب إذا وحّدوا جماعة في كلمة، ثم أشـــركوا بيـــنهما وبيـــن واحد جعلوا لفظ الكلمة التي وقع معناها على الجميع كالكلمة الواحدة، كما قال الراعي:

طرقا فتلك هُماهمي أقريهما قنصـــا لوَاقِـــحَ كالقسِـــي وحُولا

وقد فرغنا منه في موضع قبل هذا (22).

ويؤكـــد هذا الناقد على أن التوجه التعبيري كان لغرض أسلوبي، ويكشف بذلـــك عـــن حضـــور المتـــلقي في هذه المعالجة، ولهذا يحرص على مثل هذا الـــتخرج الـــذي يعكـــس طواعية اللغة العربية ومرونتها التي تسمح بمثل هذا الانحـــراف الذي قد لا يتماشى والنحو المعياري، ولكنه يعبّر عن أوضاع دلالية لا يمكن الوصول إليها إلا بمثل هذا التعديل التركيبي.

ثـــم إن هـــذا الدارس كان حريصاً على تتبع هذه الظاهرة بوعي وإدراك كامـــلين، فقـــد أشار في نهاية المعالجة إلى ذلك حيث قال: "وقد فرغنا منه في موضـــع قبل هذا"، ويعني هذا أيضاً أنه كان يستحضر هذه القضية ليكشف عن توافق النص المقدس والنص البشري.

ويبدو أن النظرة ذاتها جاءت لتؤكد على أن "انشقاق صورة البحث اللغوي والـــبلاغي فـــي تراثـــنا العـــربي إلى شقين، يأخذ فيها البلاغيون عن اللغويين ويتلقون قواعدهم المعيارية للغة القياسية بالتأسيس عليها في عرض صورة عن الـــبلاغة والبيان في اللغة الأدبية الفنية. وتبقى الصورة هكذا، لا يكاد يتقدم أحد مـــن الـــنحاة أو اللغويين باختيار قواعده أو مسائله اللغوية من خلال النصوص الأدبيـــة ذاتهـــا، وتكـــاد هذه الصورة تلتئم في تراثنا، إلا على أيدي طائفةٍ من المفســـرين الذيـــن انطـــلقوا من منطلق لغوي تسانده المعرفة البلاغية الواسعة والذوق السليم والحس المرهف"(23).

ثـــم إن تفـــاعل عـــلوم اللغة العربية، وتداخل حقولها الإجرائية هما اللذان جعـــلا ذلـــك ممكـــن الوقوع والحدوث، والكشف عنه من خلال ممارسة نقدية رائدة، بفعل الأثر الأسلوبي القرآني، وكان أبو عبيدة يريد الوصول إلى أن هذا الكـــتاب المقـــدس هـــو مـــن جـــنس كـــلام العرب، وفي الوقت ذاته يتصف

بخصوصية تجعله منفرداً ومتميزاً له أثر قوي على المتلقين، ولهذا اعتنى هذا الناقد باللفظ ومدلوله استناداً إلى الاستخدام المعياري، والانحراف والعدول كالانتقال من الضمير الغائب إلى الضمير المخاطب. فقد قال في الآية الكريمة: "براءة من الله ورسوله إلى الذين عاهدتم"(24)، ثم خاطب شاهداً فقال: "فسيحوا في الأرض"(24)، مجازه: سيروا وأقبلوا وأدبروا، والعرب تفعل هذا، قال عنتر:

شطت مزار العاشقين فأصبحت عسيراً علي طلابك ابنة مخرم(25).

ويبدو أن مثل هذا الانتقال يكشف عن طاقة تعبيرية للغة، وعن وسيلة إبداعية مساعدة لتجاوز حالات فكرية قد يمرّ بها المتكلم.

ويبدو أيضاً أن في جنس مثل هذا الكلام مايوحي إلى أنه قد وقع انحراف، وفي هذا الكلام كذلك، مايدل على المقصود ـــ ذلك أنه من يقرأ بيت عنترة يصل إلى حقيقة هذا الأمر، ويبقى السياق وحده عاملاً هاماً في سبيل توجيه الفهم، والكشف عن هذا المستوى من الالتفات.

وتقوم هذه الظاهرة على أنها مستوى من مستويات خروج الكلام على خلاف مقتضى الحال والظاهر، و"الالتفات نقل الكلام من حالة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى، وهو نوع من الخروج على المطالبة في الضمائر"(26). وقد ظهر عند الدارسين العرب القدماء اهتمام كبير بهذه القضية، ولاسيما الفراء (27) والمبرد (27) وابن فارس (28) والثعالبي (29). وكان ابن رشيق من أهم الذين وقفوا عند الالتفات، فعرفه بقوله: "وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدُّ الأول... لأن الالتفات تأتي به عفواً وانتهازاً، ولم يكن لك في خلد فتقطع كلامك، ثم تصل بعد إن شئت"(30)، ثم يستوضح كلامه هذا بتعريف ابن المعتز للالتفات، يقول: "وقد أحسن ابن المعتز في العبارة عن الالتفات بقوله. وهو انصراف المتكلم من الإخبار إلى المخاطبة، ومن المخاطبة إلى الإخبار"(31).

إن مثل هذا التحديد يعكس أهمية هذا الموضوع بالنسبة إلى القراءة بحماسة، أو المعالجة النصية، ويعكس أيضاً خصوصية التعبير الذي يعتمد على الانحراف والعدول للوصول إلى حقائق تواصلية لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق هذا المنحى.

وقد اهتم أبو عبيدة بمظاهر انحراف أخرى تتعلق بعلاقة الدال بالمدلول في استخدام الأدبي والفني متمثلة في ظواهر المجاز والاستعارة والتشبيه، وهي من ظواهر الانحراف بالدلالة الحقيقية إلى دلالات أخرى مجازية"(32)، ويمثل هذا الجانب قمة العدول، وتكمن اللغة وطواعية الاستعمال، كما يعدمعيارا للتمييز بين الوضع والاستعمال، أو بين اللغة اليومية، واللغة الإبداعية العالية، والواقع أنه كان "للغويين إشارات مبكرة تعد بذوراً للبحث في هذه المسألة، ومن هؤلاء أبو عبيدة وابن فارس اللذان بحثا مسألة المجاز من باب الإسناد والتقدير، وباعتبار المجاز ــ كما يفهم من كلام أبي عبيدة ــ أسلوباً أو استخداماً مختلفاً عن المألوف من كلامهم"(33).

لقد أشار الناقد أبو عبيدة في مواضع عديدة من كتابه (34) إلى هذا الاستخدام فقال عن الآية الكريمة: "وأرسلنا السماء عليهم مدرارا"(35)، "مجاز السماء هاهنا مجاز المطر، يقال: مازلنا في سماء، أي في مطر، ومازلنا نطأ السماء، أي أثر المطر، وأنى أخذتكم هذه السماء؟ مجاز، "أرسلنا أنزلنا وأمطرنا"(36)، وبذلك كشف لنا عن عدول في الاستعمال من خلال نقل المعنى وتوسيعه ليشمل المعنى الذي أرادته الآية الكريمة.

وقد نتساءل عن العبرة من مثل هذه الإشارات؟ ولماذا هذا التخيّر؟ ولعل السبب هو أن أبو عبيدة تخيّر هذه المستويات لأنها تمثل أعلى مستويات البناء اللغوي، وفي الوقوف عليها كشف للقدرات التعبيرية لهذا البناء، ثم إن دراسة اللغة المجازية "هي أعلى مرتبة لاستخراج قدرات البناء اللغوي من تغيير المعنى ونقله، أو تحريكه في اتجاهات يتسع في بعض منها ويضيق في بعض آخر"(37). ويعكس هذا التغيير العلاقة الحميمية بين الفكر واللغة التي تتسع وتتطور وتنحرف لتشمل مساحات الفكر، وقد تعطى لذلك عدة تفسيرات قد تكون نفسية أو اجتماعية أو أسلوبية فنية جمالية.

إن الاستعمال المجازي هو شكل من أشكال التطور الدلالي للغة، والذي يأتي عن طريق توسيع المعنى أو تضييقه أو نقله (38)، "ولاشك أن تضييق المعنى أو توسيعه يعد ضرباً من المجاز"(39). وقد استفاد القرآن الكريم كثيراً من هذه الطرائق، والتي بوساطتها طوّر الطاقة الدلالية للغة العربية، عندما أمدّها بأوضاع جديدة تعكس النقلة النوعية التي حدثت للعرب بمجيء الإسلام.

وقد أرجع العرب القدماء أسباب العدول عن الحقيقة إلى الاتساع والتوكيد والتشبيه (كما سبقت الإشارة إليه)، وأمكن لهم هذا الحصر؛ لأنهم تعاملوا مع

نصوص محدودة مقيّدة بزمان ومكان معينين، وكذا فعل أبو عبيدة، إذ تعامل مع النص القرآني ضمن إطار زماني ومكاني لم يتعدّه، كاشفاً عن الجوانب الخفية لهذا النص. كقوله تعالى:"فمنهم من يمشي على بطنه"(40): فقال فيه "فهذا من التشبيه؛ لأن المشي لا يكون على البطن إنما يكون لمن له قوائم، فإذا خلطوا ماله قوائم بما لا قوائم له جاز ذلك، كما يقولون: أكلت خبزاً ولبناً، ولا يقال: أكلتُ لبناً، ولكن يقال أكلتُ الخبز..."(41).

إن هذا النقل أو التحويل الذي كشف عنه أبو عبيدة ماكان ليحصل لولا التطور الدلالي الذي أصاب اللغة، وماكان ذلك ممكناً لولا المجاورة التي وقعت بين المعاني، بين ماله قوائم، ومالا قوائم له على سبيل التشابه، والذي يعني التداني لا المطابقة التامة، ويأتي هذا على سبيل اقتراض معنى لمعنى لضرورة تعبيرية تواصلية، وانطلاقاً من مثل هذا التحليل وضع هذا الناقد تصوراً عاماً لكثير من علوم البلاغة، فقد "تحدث عن جملة مجازات"، ولم يعطها الأسماء الاصطلاحية، وإنما أدرك الطريقة التعبيرية والنوعية البلاغية، فشرحها ممثلاً لها.

والمجازات التي درسها أبو عبيدة، وأشار إليها في المقدمة تبلغ تسعاً وثلاثين حالة تتنوع على علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع وعلم النحو" (42).

إن هذا الناقد، وهو يبحث في هذه التبديلات، كان يؤسس لنمط إجرائي، ويقنن لتناول النص القرآني بالدراسة والتحليل، لقد كان يتجه نحو التقعيد ووضع الأسس، ومع هذا كله فقد لقي كتابه "معارضات شديدة"؛ لأنه وضع تصورات المجاز في القرآن الكريم واتسم بالجرأة على التأويل، فاعتبره العلماء من قبيل التفسير بالرأي"(43).

لقدكان لأبي عبيدة رؤية واضحة، في معالجة النص القرآني وقراءته وتحليله من مستوى فني جمالي يعتمد على التأويل، وقدرة كبيرة على التخريج، ولعل هذا هو الذي أزعج بعض العلماء؛ لأنه قد تجاوز، حسب زعمهم، حدوداً لا يمكن تجاوزها، فأظهره هؤلاء في صورة شخصية غريبة في أصلها ومعتقدها وثقافتها وعطائها العلمي، مدخول الدين، مدخول النسب(44). بل أكثر من ذلك فقد نسب إليه التعصب الشعوبي، واللحن المتعمد في اللغة، وكسر أوزان الشعر، وكذا الخطأ في قراءة القرآن نظراً(45).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل وصل إلى حدّ عدّ عمله هذا تجرؤاً على

كـتاب الله، فقد تمنى الفراء أن يضرب أبا عبيدة لمسلكه في هذا التفسير(46)، وحـرّم أبـو حـاتم السجستاني كتابه "المجاز" وقراءته. كما قال بذلك الزجاج والنحاس والأزهري(47)، وهؤلاء كلهم من كبار العلماء الذين بذلوا جهوداً في سبيل الكشف عن خبايا النص وخدمة لغة الكتاب المقدس.

إن مـا قدّمه أبو عبيدة يشكّل، في حد ذاته نظرة تطورية تكشف عن المد الدلالي للنص القرآني، ويكشف في الوقت نفسه عن مستوى من التحليل يتعامل مع النص تعاملاً واقعياً يبتعد فيه عن التعامل العاطفي، بذلك كانت دراسته فتحاً جديـداً فـي مجـال الدراسـة العـربية للنصوص؛ لأنها قدمت تصوراً عاماً للخصـائص التعبيرية لدلالة اللفظ في مجالات الاستعمال المتعددة، والتي يمثل القرآن الكريم أرقى هذه المستويات الاستعمالية.

ولقـد تحرر هذا الناقد من تلك القراءة السابقة للنص المقدس، وانطلق في فهـم هـذا الـنص مـن منطلق يعتمد فيه على تخير للعبارات التي تحفز على التحـليل، وتستدعي الوقوف، وترتكز على المجاز، وقد استعان "بمخزون ثقافته مـن الشـعر العـربي لدعم آرائه، وحشد سيلاً من الأبيات الشعرية، مما يؤكد غـزارة محفوظاتـه. وهـذا المـنهج صرفه عن الاشتغال بالقصص القرآني، وتفصيل القول فيه، كما صرفه عن تتبع أسباب النزول باستثناء إشارات عابرة ونادرة يقتضيها فهم النص، وأهمل أقوال السلف وملاحظاتهم وشروحاتهم وكان يعمل برأيه في تخريج المعاني(48). ولا أحد ينكر قيمة السياق في تحديد معنى أي نـص، الذي لا يمكن قراءته إلا ضمن سياقه، وتعدّ أسباب النزول من أهم عناصـر سـياق القرآن الكريم، كما تشكل القصص القرآني إطاراً موجهاً لفهم الكثير من الآيات القرآنية.

وعلى الرغم من هذا كله، فإن أبا عبيدة قد وفق في قراءة النصوص التي وقـف عندها إذ ربطها بسياقات تعكس التوجه الذي يقوم على إعمال الرأي في تخـريج المعاني، وكان بحق، منهلاً للكثير من الدارسين (49) كالبخاري 255 هـ، وابـن قتيبة 276 هـ، والطبري 310هـ، وابن دريد 321 هـ، وابن الـنحاس 370 هـ ، والجوهري 391 هـ وابن حجر العسقلاني، وبهذا كان الـرجل نموذج القارئ المثقف المعاصر الفردي، والذي ينطلق من الخصائص الداخلية للنص.

ويقـوم أحد الدارسين المحدثين جهد كل من أبي عبيدة والفراء، إذ يقول: "ومع أن أبا عبيدة والفراء وغيرهما من رواد الدراسات البيانية اللغوية والنحوية

قـد أبرزوا كثيراً من خصائص التعبير البياني في القرآن خاصة، وكلام العرب عامة؛ فإن أياً منهم لم يرتفع بعملية وضع قوانين لتفسير الخطاب ـ البيان القرآني ـ إلى المستوى الذي قفز إليه بها معاصرهم محمد بن إدريس الشافعي المتوفى سنة 204 هـ لقد كان الإمام الشافعي على معرفة دقيقة باللغة العربية وأساليبها التعبيرية، كما كان على اطلاع على المجادلات الكلامية العقدية التي عرفها عصره، وكان فوق ذلك فقيهاً تشغله قضايا التشريع والتقنين، أكثر مما يشغله شيء آخر ـ ولذلك لم يحصر اهتمامه في الجوانب البيانية البلاغية في القرآن"(50).

إن الحقل الإجرائي مختلف بين هؤلاء الدارسين، فأبو عبيدة والفراء كانا يسعيان إلى ممارسة إجرائية تكشف عن خصائص الأساليب القرآنية الجمالية والفنية، وتحدد عناصر التركيب القرآني، وتنهل من نظرة حديثة للنص المقدس لتصل إلى مواطن الإعجاز فيه من خلال الوقوف عند فصاحته وبلاغته وبيانه، فالدراسة هي دراسة جمالية فنية ـ في حين انطلق الشافعي من أساس شرعي ديني ليكشف عن الأحكام الشرعية، وكيف استطاع القرآن الإبانة عن هذه الأحكام. ومن هنا كان الكتاب، وفق هذا المنظور نصاً يبين عن أحكام ونواه وأوامر.

□□

■ هوامش

1 ـ رمضان عبد التواب 1967: لحن العامة والتطور اللغوي 32 ط/1 ـ دار المعارف القاهرة.

2 ـ ثعلب أبو العباس 1985: الفصيح تح: صبحي التميمي ـ دار الشهاب الجزائر.

3 ـ نصر حامد أبو زيد 1982: الاتجاه العقلي في التفسير100/ط/1، دار التنوير، بيروت.

4 ـ أحمد مصطفى المراغي 1950: تاريخ علوم البلاغة العربية 49ط/1، مصطفى البابي الحلبي.

5 ـ الأعراف: 30.

6 ـ الإنسان: 31.

7 ـ مجاز القرآن: 231.

8 ـ شوقي ضيف البلاغة تطور وتاريخ 29 ط/4، دار المعارف مصر، عن ابن تيمية كتاب الإيمان 35.

مكرر ـ الاتجاه العقلي في التفسير 855.

9 ــ هنريش بليت 1989 البلاغة والأسلوبية 36 ط/1، تر: محمد العمري ــ منشورات مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية ــ الدار البيضاء.

10 ــ التوبة: 92.

11 ــ مجاز القرآن: 1: 267 ، 268.

12 ــ اللغة والإبداع الأدبي 16 .

13 ــ غافر: 67..

14 ــ مجاز القرآن: 1 : 9.

15 ــ التحريم : 4.

16 ــ الخصائص 2 : 419 ومابعدها حتى 423.

17 ــ الصاحبي في فقه اللغة 349 ــ 355 ــ 351.

18 ــ السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها: 1.

19 ــ هنري بليت البلاغة والأسلوبية 37.

20 ــ من ذلك ماذكرناه في كتابه 1 : 237.

21ــ الزخرف : 85.

22-المصدر نفسه 1: 159، 160.

23-اللغة والإبداع الأدبي 17.

24-التوبة: 1. 2.

25-المصدر السابق 1: 252.

26-اللغة والإبداع الأدبي 15.

27-معاني القرآن 1: 54، 165 تح: أحمد يوسف نجاتي، محمد علي النجاز بمطبعة دار الكتب المصرية.

27-الكامل في اللغة والأدب 2: 30 المكتبة التجارية بمصر.

28-الصاحبي في فقه اللغة 356-360 المكتبة السلفية القاهرة 1322هـ.

29-1938 فقه اللغة وسر العربية، 337، 338 ط/ 1 تح: مصطفى السقا وآخرين، مصطفى البابي بمصر.

30- 1981 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 2: 45، 46 ط/ 5 تح: محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل.

31-المرجع نفسه 2: 46.

32- اللغة والإبداع الأدبي 14.

33-المرجع نفسه 15.

34-من ذلك ما ذكرناه في 1: 73، 79، 128، 174، 368.. الخ من كتابه.

35-الأنعام: 6.

36-المصدر نفسه 1: 186.

37-فايز الداية-علم الدلالة العربي 378. ط1 دار الفكر دمشق.

38-ينظر فندريس ــج- 1950 اللغة 256، 258- تر: محمد القصاص عبد الحميد الدواخلي مكتبة الأنجلو مصرية.

39-أحمد مختار عمر 1988: علم الدلالة 126 ط/ 11 معالم الكتب القاهرة.

40-النور: 35.

41-مجاز القرآن 2: 68.

42-حســن عباس نصر الله مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة 141، مجلة الفكر العربي عدد خاص "بالبلاغة العربية والبلاغيون" العدد 46 يونيو 1987.

43-مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة 139.

44-ينظر ابن النديم الفهرست 79، 80.

45-ينظر ابن خلكان وفيات الأعيان5: 238 والفهرست 79.

46-ينظر تاريخ بغداد 13: 255.

47- ينظر الزبيدي 125-126.

48-ولادة علوم البلاغة 143.

49-ينظر مجاز القرآن، مقدمة المحقق 17.

50-محمــد عــابد الجابــري 1986، بنية العقل العربي- نقد العقل العربي 17 ط/1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

❑❑❑

II- في جمالية النص المعاصر

1- الناقد والمبدع:

إلغــــاء متبادل

يعيــش المجتمع الجزائري ثقافة الإلغاء، ويمارسها بطرق مختلفة. ونقصد بـثقافة الإلغاء ذلك النشاط الفكري الذي يعتمد على إلغاء الآخر، لتأكيد الوجود الذاتي أو الشخصي داخل المجتمع الواحد. وفيه نفي للموضوعي، فالمبدع يشعر أنه مركز العالم، ولا يتحقق وجوده إلا لنفي الآخر، فتتضخم الأنا لديه وهي أنا مـتعددة الوجوه، أنا الماضي المتشكلة من الموروث الثقافي للمبدع، وأنا الحاضر الـتي تـنهل من ثقافة الصراع اليومي المباشر، وأنا المستقبل وهي التي تحدد رؤيـة المـبدع إلى العـالم. وقد سعى المبدع عموماً، والشاعر خصوصاً، إلى تضـخيم صـورته عـبر التاريخ، وإلى التأكيد على دوره الفعّال في المجتمع، وتحمس كثيراً للدفاع عن نشاطه الإبداعي.

إنّ تضـخم الأنـا عـندنا ينبع من تأكيد الوجود انطلاقاً من إلغاء الآخر، وربمـا يـردّ هـذا إلى الشـعور بالنقص، ولهذا يحاول المبدع أن يعوّض هذا الشـعور بعـدم الاعتراف بسلطة الآخر (الناقد) عليه وينصّب نفسه نبياً. وفي المقـابل نجـد أنّ الـناقد شاعر بالنقص، ولهذا لا يعترف بالمبدع. والحقيقة أن القضـية قديمـة في تراثنا الفكري الذي قام في بعض جوانبه على الإلغاء، فقد سعت الفرق الدينية إلى التعامل مع ثقافة الإلغاء تعاملاً مع العمق، وباشرت ذلك حتى على المستوى الإبداعي(1).

ونجـد الأمـر ذاتـه في تراثنا الأدبي النقدي، فرجال الشعر المحدث لم يعـترفوا بسلطة الناقد عليهم، ولهذا حاولوا أن يتجاوزوه بخلق طرق إبداعية لا تأخذ بالطروحات النقدية، محاولة خلق عالم لا وجود فيه لهذه الأصنام القديمة،

ومن هنا حصلت القطيعة بين نتاجات هؤلاء الشعراء والجمهور والناقد، واحتاج هـذا الشـعر إلى فترة زمنية طويلة ليُعترف له بالشرعية فيلتفت إليه الجمهور. يوم وجد من يخلق التواصل ويلغي القطيعة. ولعل ابن المعتز هو أول من فعل ذلـك مـن الـنقاد، كما أسهم شرّاح الشعر المحدث كثيراً في سبيل تقريب هذا الشعر من الجمهور حين قدّموا مستويات عديدة لقراءة النص المحدث.

وأما النقاد القدامى فقد ألغوا أبا تمام وأترابه من دائرة الشعر، ولم يعترفوا لهـم بسلطة الإبداع التي تعني في جملة ما تعني الخلق والابتكار. وقد أدّى هذا الإلغاء وهذه المصادرة إلى وضع قوانين الإبداع لوضع النص في قوالب ثابتة، ومـا عمـود الشعر الذي أنهى فيه المرزوقي البحث إلا قالب من هذه القوالب. والحمـد لله أن الشعراء لم يأخذوا بهذه الآراء النقدية المتأثرة بالمنطق واعتمدوا عـلى حدسـهم الإبداعـي في تطوير القدرات التعبيرية للنص الشعري وتطور الشـعر بفضـل الشـعراء لا بفضل النقاد، على الرغم من أننا لا نعدم التأثير العكسـي الذي أحدثه موقف النقاد من هذا الشعر؛ "والحقيقة أن الحدس الذي هو أساس الفن ومصدره يجنح إلى إيجاد صورة لا كتلة غير منسجمة من الصور، ممـا يمكن الحصول عليه بتذكر صورة قديمة أو جعل الصورة تتعاقب بعضها فـي إثر بعض بفعل إرادي آخر كما يضم رأس إنسان إلى عنق حصان لصنع لعبة من لعب الأطفال"(2).

وقد استمرت الحال في المراحل المتلاحقة للأدب العربي، فشوقي وحافظ لـم يعترفا بسلطة الناقد عليهما، وإنّما جددا يوم وجدا أنه من الضروري تجديد لغة الإبداع لكي تستطيع التعبير عن ما جدّ في حياة العرب من شؤون عظيمة. ولعلـنا لا نجانب الصواب إن سحبنا ذلك على الشعر الحر العربي الذي احتاج إلى فـترة زمـنية لكي ينال اعتراف بعض النقاد به، وربما حتى مجيء الجيل الذي تربى بين أحضان هذا الإبداع.

لعل من المفارقات العجيبة أنّ النشاط النقدي في المجتمع الغربي هو الذي يوجّـه الحركة الإبداعية. ويستمدّ هذا النشاط قوته وسلطته من النشاط الفكري لهذا المجتمع.

فقـد خلق الفكر الوجودي، على سبيل المثال، حلقة نقدية نشيطة أدّت إلى وجـود إبـداع يكـرّس هذا التفاعل العقلي، ولعل تجربة سارتر مفيدة في هذا المجـال، فقـد كـان مفكراً ثم ناقداً ثم أديباً. وأما عندنا فالأمر معكوس، إذ إنّ النشاط الإبداعي هو الذي يوجّه النشاط النقدي. لقد ظهر نموذج أبي تمام فخلق

حوله حلقة نقدية، ثم ظهر المتنبي فخلق نتاجه حلقة نقدية أخرى:

"أنام ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ"

وظهر الشعر الحر وكان الأمر سيان. وبمعنى أصح، فإنّ المبدع عندنا يوجّه الناقد بعكس ما في الغرب وكل ذلك في إطار استراتيجيا العالم المهيمن، وعلى الرغم من "أن كل الأعمال الفنيّة تعبر عن السيكولوجيا الاجتماعية ومعتقدات الناس وموقف الفنانين الجمالي إزاء الواقع، ولكن بصور تعبيرية مختلفة، وهذا الاختلاف هو أساس تصنيف الفن"(3)، فإننا نلاحظ أن هناك في الغرب سلطة الاعتراف بالآخر، انطلاقاً من السيكولوجيا الاجتماعية والمعتقدات والموقف الجمالي بين الغرب والعرب حيث نجد المبدع والناقد العربيين متأثرين بها تأثراً ازدواجياً.

وعلى سبيل المثال فإنّ جملة -صباح الخير يا سيدي- عند الغرب، التي يتلفظ بها الآخر، تجعل الأنا تمارس وجودها وتشعر بفعاليتها من خلال هذه التحية، لأنّ وسائل الاتصال غير مقطوعة بين الأفراد عموماً، وبين المبدع والناقد والجمهور خصوصاً.

وهي تتصف في كثير من الأحيان بالوّد والتفاهم المتبادل، بينما تنعدم عندنا لأن كل فرد يعيش في برجه العاجي ممارساً كل طقوس القطيعة والنفي والإلغاء والخنق.

لقد حاول الشاعر المعاصر شوقي بغدادي4- أن يجد حلاً لهذه المعضلة فرأى أنّ السبب يعود إلى السلطة، ذلك أنها لا تتيح للشعر الحر المعاصر التقرب إلى الجمهور، وعدّ نشر المجموعات الشعرية في مطبوعات غير كاف، واقترح لذلك أن تنظم حلقات في التلفزيون تقوم بدور الوسيط بين الإبداع والجمهور عن طريق الكشف عن ميكانيزمات هذا الإبداع وآلياته، ليتمكن الجمهور من بعض مفاتيح النص. وقد كان هذا متحققاً في المراحل الأولى من كينونة شعرنا العربي. وبمعنى آخر، على وسائل الإعلام أن تقوم بالدعاية للإبداع، لأننا نعيش في مجتمع استهلاكي يتعامل مع الإبداع تعامله مع السلع والبضائع.

لقد قدمت فئة الشراح في التراث العربي خدمة كبيرة للإبداع حين قامت بدور الوسيط بينه وبين الجمهور عن طريق الشرح والتفسير للدعاية له ولإشهاره وسط الجمهور وإذاعته بين الناس، وقد صرّح الكثيرون بذلك(5).

ويبدو أنّ هذا قريب مما دعا إليه راندال شارل حيث قال: "ولا يوجد النقاد إلا ليساعدونا على فهم الأعمال الفنية، ولا يوجد النقد إلا من أجل المسرحيات، والقصص والقصائد التي ينقدها"(6). وقد علّق رينه ويليك على هذا الزعم قائلاً: "يبدو أنّ شارل لا يعلم بإمكانية وجود النظرية، أو التاريخ الذي لا يكون معه تحسين استمتاع القارئ بما يقرأ"(7). ويبدو أنّ ردّ ويليك يتماشى وحقيقة الأدب الغربي، ولكن ما ذكره راندل شارل يتطابق مع حقيقة الأدب العربي ونقده، لأننا في حقيقة الأمر نعاني كثيراً من غياب التنظير للأدب ونقده. وأما ت. س. إليوت، فقد أوكل للوسيط القيام بتفسير الأعمال الفنية للجمهور، وعدّ التفسير شراً لا بد منه، فقال: "فلو عشنا العمل الفني بشكل تام لَما احتجنا إلى التفسير"(8) ولعل المتلقي عندما لا يعيش العمل الفني بشكل تام فهو بحاجة إلى من يوضّح له ميكانيزمات هذا العمل ونحن إن أقررنا بعامل التفسير نطالب بأن تكون التفسيرات بعيدة عن التعسف، والإخضاع والإسقاط، وأن تراعي طبيعة العمل الفني وظروفه، على الرغم من أنّ التفسير قد يُفسد على القارئ المتخصص الاستمتاع بالنص، لأنه يوجهه إلى مستوى معين من الفهم أثناء ممارسة القراءة، خاصة إذا تأثر هذا المستوى بالاتجاه الفكري للمفسّر فيصبح عمله إجحافاً في حق الإبداع؛ لأنّه يخضعه لعمليات قيصرية غير مضمونة الجانب. فقد فسّر بعضهم عمل كل من الصعاليك والقرامطة على أنه أدب ثوري لطبقة كادحة ضد البنية الفوقية للمجتمع العربي. ولعل هذا ما يقودنا إلى السؤال التالي: ما علاقة النقد الأدبي بالشرح(9)، وهل تنحصر مهمة النقد في شرح الأعمال الفنية وتوضيحها للقارئ، أو على الناقد أن ينظر إلى الأدب ونفسه لكي يوجه الإبداع نحو الأحسن، ونحو الكشف عن قدرات تعبيرية جديدة للغة تجسيداً لعلاقات فكرية جديدة يعيشها المبدع والمتلقي على حد سواء.

أي نقد نريد؟

في الواقع، من الصعب الإجابة عن هذا السؤال، خاصة إذا انطلقنا من المرتكز الفكري الذي يحدّد جوهر النقد، لا سيما وأن أليوت، على سبيل المثال، ميّز بين ثلاثة أنواع من النقد: النقد الخلاّق، والنقد التاريخي الأخلاقي، والنقد الحقيقي، وهو الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر(10).

وعندما نتحدث عن أزمة النقد، فإننا في الحقيقة لا نفرّق بين هذه الأنواع ولا نحدد أياً من النقد نريد؟ أهو نقد خلاّق، نقد يقوم على الخلق ليطوّر الإبداع، ومن ثم يطور النقد ذاته، فلا يكتفي بوصف الظاهر بل يخلق منها مشروع

تصـــور لظاهـــرة مماثلة. ولعل هذا ما دعا إليه أوسكار وايلد. "فالنقد في نظره إبـــداع يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فنيّ جديد كبداية لعمل جديد يكتـــبه الناقد، فلا يكون له أي وجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده"(11). وإذا كـــان هـــذا مبـــتغانا، فهل هذا كاف لأن يخلق حركة نقدية عندنا (في الجزائر) تـــتوالد منها حركة إبداعية جديدة، ومن ثم حركة نقدية جديدة، وهكذا: يبدو عند الكـــثير من المبدعين عندنا أنّ النقد عندنا لم يرق بعد إلى هذا المستوى، لأنه لم يخـــرج عـــن الانطباع والانتقاء الواعي للنصوص التي تساعد على الممارسة الـــنقدية، ومن ثم ليست له القدرة على توجيه المبدع نحو نص فنيّ، وإن فعل، فقد كان على مستوى أيديولوجي، ضمن إطار الخطاب السلطوي السائد في فترة معينة، وجاء بعد إبداع النص، أي متأخراً عن النص المفقود.

ويطمـــح المبدعون إلى إيجاد نقد يعتمد على نقد الإبداع من أجل أن يخلق الإبـــداع، ولعل هذا النقد ينطلق من ذات المبدع، وليس من ذات الناقد، وهو نقد يمـــنع الناقد من التنظير للنقد والأدب، لأنه يجعله مرتبطاً بما يُبدع، لا بما يمكن أن يـــبدع. ثـــم إنّ المبدعين يشعرون بحتمية الدفاع عن نتاجهم، وليس من حق الـــناقد، فـــي نظـــرهم، أن يمنعهم من ذلك، ومثل هذا النقد يجعل كل واحد من أطـــراف العمـــلية الإبداعيـــة (مـــبدع، نـــاقد، جمهور) يحتفظ بمكانه متحصناً بمجموعة من الطروحات تجسد ثقافة الإلغاء.

وبعـــد، هـــل الـــنقد الذي نريد هو ذلك الذي يعتمد على التقويم، وإصدار الأحكام؟ إن هذا المفهوم قد يتأثر بالتوجه الفكري للناقد، وقد تغلب عليه النزعة الأيديولوجية، ونحن لا نعدم العنصر الذاتي في النقد، ومن ثم قد يغمط هذا النقد الكـــثير مـــن المبدعين حقهم، ولا يدخلهم في خانة الإبداع لأنهم لم يحققوا تلك القيمة الجمالية للتوجه الأيديولوجي للناقد.

وقـــد يصـــل بـــنا هذا النوع من النقد إلى إصدار أحكام جاهزة قبل قراءة النص، ومن هنا كان بوجدرة فاسقاً بعيداً عن الأدب في نظر هذا النقد. والعمل الفـــني تعبير عن ذات المبدع كما العمل النقدي تعبير عن ذات الناقد بمعنى أن الـــناقد يبحث عن ذاته في العمل الفني المفقود، فيمارس وظيفته انطلاقاً من هذا المفهـــوم. وقد يكون لهذا الزعم بعض الوجاهة فالكثير من النقود التي مورست (عـــلى الأدب الجزائري مثلاً) كانت بحثاً عن ذات الناقد في هذا الأدب، ولعل الكـــثير من البحوث الأدبية الأكاديمية جسدت ذلك، ومع هذا علينا أن نهمل ذلك الـــنقد الذي قوّم بعض الأعمال الفنية للكشف عن جمالياتها دون أن تكون الذات

حاضرة ذلك الحضور الممل والموجه للنقد خدمة لذات الناقد.

والمبدع عندنا كثيراً ما يشكو من انعدام النقد، فكثيرة هي الأعمال الإبداعية المنشورة التي لم تحظ بالتفاتة النقاد إليها (وحتى وإن فعل هؤلاء فلا يغدو عملهم أن يكون انطباعياً بعيداً عن الموضوعية). ويتهم الناقد الإبداع عندنا بالضحالة والعقم، والفقر في المحتوى ويعدّه مشروع أدب. ومن ثم على النقد أن يتوجه إلى نصوص أكثر غنى وحيوية، وقد يتمثل له ذلك في نصوص تراثية، أو حديثة غير جزائرية، ولا يعود إلى النص الجزائري إلا بدافع النعرة والوطنية. ويردّ الناقد على زعم المبدعين بانعدام النقد مؤكداً على وجوده في الجزائر ويستدل بالدراسات العديدة"(12) التي تصدر في الصحف والمجلات المتخصصة، ولعل هذا ما يؤكد المقولة التي كررها شابيرو بـ "أن النقد ينتعش عندما يفشل الأدب"(13)، ويعتقد الكثير من النقاد أن الأدب عندنا قد يفشل، وخاصة الشعر، إذ إننا لا نستطيع الإقرار بوجود شعرائنا، ولكن هل فشل الأدب لينجح النقد؟ الواقع أننا إن قبلنا بمنطق هؤلاء نلغي كل إبداع في الجزائر والحقيقة غير ذلك إذ يكون من حق المبدعين أن يلغوا كل نقد عندنا، أن يلغوا الناقد أيضاً، وينصبوا أنفسهم أنبياء هذا العصر، وهذا ما يوصلنا إلى مطلب شابيرو بـ "أن يفترق الشاعر والناقد"(14).

ومن الحقائق التي نتفاداها في ثقافتنا أن الناقد عندنا يعيش عالة إما على الثقافة العربية التراثية أو على الثقافة الغربية، والناقد في المقام الأول مزود بأدوات إجرائية مستمدة من ثقافة غير غربية. وقد وجد بعض الجزائريين حلاً لهذه المعضلة، فالناقد عبد المالك مرتاض تساءل "كيف نفيد من التراث، ونتعلق بالحداثة في الوقت ذاته؟ وهنا تكمن الحكمة، أي هنا تتجلى المشكلة التي تتطلب حلاً يقوم في كيفية حسن تمثل القطبين والإفادة منهما معاً بحيث يصبحان جدلية الفكر الأصيل المتجدد. ذلك بأن من الناس من يزعم أن الأجداد لم يعرفوا نظريات نقدية يمكن التعويل عليها، أو الانطلاق منها نحو الحداثة على الأقل، ولكننا نعتقد غير ما يعتقد هؤلاء"(15) ولعل ما قصد إليه مرتاض هو محاولة المزاوجة بين التراث، الحداثة عن طريق الانطلاق من الحداثة نحو التراث ثم العودة إلى الحداثة ثانية، بمعنى أن نطعّم رؤية الناقد للنص الأدبي بأدوات نقدية حديثة دون أن نفصل هذا الناقد عن جذوره وهو طرح جريء لمعالجة هذه الأزمة ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً بأي مستوى نتعامل مع الحداثة؟ ومع أي نوع من الحداثة نتعامل لأن هناك حداثات لا حداثة واحدة. ويبدو أن

مرتاض يؤكد على وجود إبداع شعري، دون وجود نقد حديث يرقى إلى مستواه. يقول: "ولم يحظ الشعر الجزائري قديمه وحديثه جميعه بدراسات نقدية تتخذ منهجاً تطبيقياً حديثاً، بكل ما يحمل مصطلح الحداثة من معنى الجدة والاستشراف والقلق، يكون قادراً على إلغاء الضباع على هذا الشعر ومن حيث ما ينهض عبره من خصائص وظواهر وأبعاد ورؤى وقيم"(16) وانطلاقاً من هذا الزعم، فقد عدّ هذا الناقد الدراسات السابقة غير راقية إلى مستوى النظرية النقدية وكانت في مجملها رسائل جامعية "لنيل درجة جامعية لاكتساب القوت اليومي، أكثر من ابتغاء التوصل إلى نتائج علمية مثيرة أو تأسيس منهج في الدرس رصين"(17).

ويبدو أن لهذا الرأي الكثير من الوجاهة، ولكنه يحتاج إلى استقصاء كل الدراسات الجامعية، مع العلم أن أغلبها مخطوط مقيّد ببعض المكتبات. مع الأخذ بعين الاعتبار أن الجامعة عندنا تعيش مرحلة التشكل، وربما تحتاج إلى فترة زمنية أخرى حتى تصل إلى مرحلة النضج، وقد ينسحب هذا حتى على المجتمع في ما بعد الاستقلال. وتخلف النقد مرهون بتخلف مجتمعنا، لأن: "النقد الأدبي مثله في ذلك مثل أي إيقاع ثقافي آخر مشروط بجملة بيئته العامة..." وهو لا ينمو إلا بعد نمو إجمالي للحركة الثقافية التي تحيط به من جميع الجهات، فلا بد أولاً من أن تتطور العلوم التي يملك النقد الأدبي أن ينبع منها. كعلم اللغة وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة، وما من أحد يجهل أن هذه العلوم لم تتطور بعد في العالم العربي إلى حد النضج، فكيف يمكن له أن ينضج وقد انسدّ أمامه هذا الأفق الخصيب"(18). ولعل في هذا الزعم رداً على مقولة شابيرو السالفة (ينتعش النقد عندما يفشل الأدب). ونسأل: هل وصل الشعر الجزائري العربي إلى مرحلة النضج؟ قد تكون بعض النصوص وصلت فعلاً ولكن أغلب النصوص الشعرية تبقى محل جدل لدى الجمهور الذي يبحث عن أسلوب تعبيري يتماشى وطموحه، وقد تكون تلك النصوص بعيدة عن هذا الطموح. ولا شك في أن أدبنا ونقده يعانيان كثيراً من القصور في تأدية رسالتهما، فلا الأدب استطاع أن يضمن ذلك الحضور الفعلي وسط الجمهور ولا النقد الأدبي استطاع أن يكون فاعلاً في الجمهور، وربما يرجع هذا إلى أن كلا من الأديب والناقد يقف موقف الحائر أمام طريقين، طريق التراث وطريق الحداثة.

وإن ركب أحدهما فإنه لا يضمن لنفسه الوصول وإن حاول المزج واجهته

صعوبة. ذلك أن كل طريق وليد بنية ثقافية مختلفة، فالتعامل مع هذين الطريقين تعاملاً تراثياً يبقي صاحبه في جميع الحالات متأخراً عن ركب المجتمع، فهو يتصل بالمعلومات الحديثة بعد أن تصبح في بلدها تراثاً، وبعد أن ترجمت، وفي هذا الاتصال كثير من الإعجاب والانبهار، يكشف عن استخذاء ثقافي.

□□

■ هوامش وإحالات:

1-تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 66-67.

2-المجمل في فلسفة الفن ص: 41.

3-علم الجمال الماركسي اللينيني ص 90.

4-كان ذلك في أمسية شعرية بالمركز الثقافي العربي بحلب 1985.

5-ينظر على سبيل المثال أرجوزة أبي النواس لابن الجني، والواضح في مشكلات شعر المتنبي الأصفهاني ص5.

6-7-مفاهيم نقدية 416.

8-عن المرجع نفسه 419 عن عجلة الستار ص 19 من المقدمة.

9-ينظر النقد الأدبي في شروح العربي 45 وما بعدها.

10-مفاهيم نقدية ص 408 عن مقالاته بحث موجز في النقد والشعر.

11-مفاهيم نقدية ص410.

12-بلى الباحث عبد الله بن قرين بحثه الموسوم/ النقد الأدبي الحديث في الجزائر/ على الدراسات الأكاديمية التي تناولت الأدب الجزائري.

13-14-مفاهيم نقدية ص 416 عن دفاعاً عن الجهل ص 31-32.

15-16-17-أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية ص 9. 10. 17. 18.

18-النقد العربي آفاقه وممكناته -يوسف سامي يوسف. مجلة الوحدة ص17.

مراجع:

1-أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية /ابن ليلاي/ لمحمد العيد- عبد الملك مرتاض- ديوان المطبوعات الجامعية 1992.

2-تفسير أرجوزة أبي النواس-أبو الفتح ابن الجني، محمد بهجت الأثري-المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا.

3-تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري (نقد العقل العربي) مركز دراسات الوحدة العربية ط:5 مايو1991.

4-علم الجمال الماركسي اللينيني-مجموعة من الأساتذة-ن. جلال الماشطة- دار التقدم موسكو 1981.

5-مجلة عالم المعرفة، مفاهيم نقدية، لينيه وبليك ت. محمد عصفور فبراير 1988-الكويت.

6-مجلة الوحدة. عدد خاص، النقد والإبداع العربي، رقم 49 أكتوبر 1988-الرباط.

7-المجمل في الفلسفة، كروتشيه، ت: الدروبي.

8-النقد الأدبي في شروح الشعر العربي، مخطوط جامعة حلب 1989-محمد تحيريشي.

9-الواضح في مشكلات شعر المتنبي، أبو القاسم الأصفهاني تح، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر تونس.

❑❑❑

2- قراءة الماقبل بالمابعد في الفكر العربي الإسلامي المعاصر:

لقد شهدت أمتنا في العصر الحديث الكثير من المشاريع الفكرية التي قدمت قراءة حداثية للتراث العربي الإسلامي انطلاقاً من مضامين فكرية وطروحات منهجية، وقد استشرفت المستقبل من خلال مشاريعها.

وقد سعى المفكرون العرب والإسلاميون إلى محاولة التغلب على القصور الفكري والروحي للنظرة التقليدية للإسلام، ومن هنا كانت الضرورة تقتضي طرح مقاربات جديدة أكثر تحرراً عن طريق تثمين العقل في كل قراءة أو تحليل. فقد كان الأفغاني ومحمد عبده في طليعة هؤلاء القراء، وقد استطاعا إلى حد بعيد، تقديم مشروع حضاري للمجتمع يحمل الكثير من الردود على الأسئلة المطروحة في ذلك الوقت، وكان هذا المشروع بالفعل قراءة نموذجية، إلا أن ما يعاب عليه أنه لم يستطع تجاوز زمنه وعصره. يرى هشام شرابي أنه "يجب التشديد منذ البدء على أن حركة الانبعاث الديني التي قادها الأفغاني وعبده لم تضع العقيدة موضع تساؤل. كان الحافز الأساسي للإصلاح نابعاً من التحدي الذي طرحه الغرب على المجتمع الإسلامي. وكان هدف الإصلاح حماية المجتمع الإسلامي بالاستجابة للتحدي الغربي بطريقة إيجابية، لذلك كافح لإعادة تأسيس الحقيقة الإسلامية وتقويمها من دون تعريضها للنقد الحر"(1).

إن القضية قضية صدام حضاري؛ بين الحضارة العربية الإسلامية التي انكسرت، والحضارة الغربية التي انبعثت من جديد لتطرح بدائل جديدة للبناء الحضاري. ولهذا نجد أن الحركة الإصلاحية ركزت على ضرورة العودة إلى التراث لمواجهة هذا القصور اعتقاداً منها أن هذا التراث معيناً لا ينضب، وما زال قادراً على تقديم حلول لرؤية مستقبلية، إنها نظرة تقرأ الحاضر من خلال الماضي لتصور المستقبل.

اهتم الإصلاحيون بإعادة فتح الاجتهاد بداية لحركة الانبعاث ومع ذلك هل فتح الاجتهاد ثانية؟ هل كان ممكناً فتحه؟ ربما إنه لم يمتلك المقومات الأساسية

التي امتلكها سابقاً، وهي في اعتقادي، تخلي المسلمين عن روح قيادة الإنسانية. لقد أصبح لهم دور ثانوي، فالبنية اللغوية عند هؤلاء تقوم على الفعل الماضي، لقد انخدع الفكر العربي الإسلامي، وهو يحارب الثبات بقي أسير الثبات، وإذا ذهبنا هذا المذهب فإننا لا نتهمه بالتقصير، بل إنه استطاع أن يقدم مقاربة رؤية المستقبل، إلا أنها ربما لم تدرك أن الغرب شر، وشره أنه لا بد منه، ولعل السؤال المهم كيف لم تنظر باتجاه مزاوجة المجهود الغربي والمجهود العربي الإسلامي في إطار مجهود إنساني، لقد بقيت أسيرة الوضع الاحتلالي والاستعماري لمجتمعاتها، أي أنها كانت رد فعل عن وضع سلبي، بخلاف ما كان عليه الفكر الإسلامي الأول رد فعل عن وضع إيجابي، ارتقاء حضاري وفكري قيادي. ومع هذا يجب أن نشير إلى أن الإصلاح لم يكن هدفاً، بل هو أسلوب لتحقيق هدف، يقول محمد رشيد رضا "الإصلاح الحقيقي... مستحيل من دون دمج الإصلاح الديني في الإصلاح الاجتماعي"(2). ومع هذا كله هل كان هذا الأمر ممكناً؟.

إن الفكر العربي الإسلامي على وجه العموم، والفكر الإصلاحي على وجه الخصوص تعامل مع الوضع الجديد الذي طرحه الفكر الغربي بانبهار شديد أكثر مما كان تفاعلاً داخلياً ورغبة جموحة نابعة من الذات، لقد كان الحافز المحرك لفكرنا حافزاً خارجياً واقتضى هذا الانطواء على الذات من خلال العودة إلى التراث، فالأفغاني يرى أن "كل مسلم مريض دواؤه في القرآن"(3). ومعنى هذا أن القضية تتعلق بالذات المسلمة الفاقدة للإيمان والمتأثرة في ذلك الوقت بالانحلال السياسي. وذهب أحد الدارسين إلى القول: "أعطى ربط الانحلال السياسي بالانحلال الديني... حركة التغيير"(4).

إن مثل هذا الطرح يقودنا إلى سؤال آخر، لماذا توجه الفكر العربي الإسلامي في رسم المستقبل إلى العودة إلى التراث؟ وكيف يمكن أن نستقرأ المستقبل في الماضي. وهل كانت هذه النظرة نظرة صائبة كل الصواب؟.

والواقع أنها لم تكن عودة واحدة بل عودات إلى التراث صريحة لاستخلاص النتائج وتوظيفها في سبيل الارتقاء بالإنسان نحو غد أفضل. فالتراث معين لا ينضب، وإذا كان كذلك، فهل يرجع هذا إلى أنه اعتمد على تراث سابق أو أنه اعتمد على كتاب سماوي؟ وكيف يمكن أن نقرأ كل تلك المظاهر الحضارية؟.

إن مثل هذا التوجه يطرح أكثر من إشكال؛ لأن استنباط منهج من التراث

العـربي الإسلامي قد يجد صعوبة التأقلم واللحاق بالمناهج الغربية لأنه ينغمس فـي التراث وينسـى نفسـه أو أنـه يقدم قراءة مستقبلية لا يستطيع المجتمع استيعابها، فتحتاج إلى فترة زمنية حتى يتكيف معها. ويكون الوقت قد فات.

وإذا كـان التراث معين لا ينضب، فهل كان عند المفكرين إرثاً أو عبئاً؟ وهـل هو مضمون فكري وثقافي وجزء من رصيد أمة بأكملها، حاو لخبراتها وتجاربهـا، أم أنه أصبح عائقاً أمام أي تطور بسبب تلك الحمولة المعرفية التي ارتـبطت بـالمقدس، فكونت جداراً من الصعب تجاوزه "وما يعنينا، نحن، ليس كذلك التشكيك أو الدس على تراث الأمة من منطلق علمانية وعلموية مزعومة، ولا الدعـوة إلى قطع نهائي وانقطاع عن الجذور بدعوة أننا متخلفون عن ركب الـزمن وخلاصنا لا يمكن أن يكون إلا في تقمص الجذور بدعوة أننا متخلفون عـن ركـب الـزمن وخلاصنا لا يمكن أن يكون إلا في تقمص نموذج المدنية المـتفوقة علينا. إن مفهوماً مماثلاً للدخول في زمن الحداثة، وبأي ثمن إذا كان فـي ذلك طريق خلاص، لا يمكن أن يوصف بالعدمية، والاغتراب عن الذات، من نحو، والاغتراب عن الآخر من نحو آخر"(5).

ويقودنـا هـذا التحليل إلى سؤال آخر، ألم تصبح الحداثة الغربية إرثاً أو عبـئاً؟ وأصـبحت تمارس فعلاً مساعداً وضاغطاً في الوقت ذاته، وخاصة أننا نـتعامل معهـا عـلى أساس أنها شيء جديد، وفي حين أنها أصبحت تراثاً في بـلدها. فمفهـوم التراث مفهوم ممتد عبر حقب زمنية طويلة تصل إلى الحديث والمعاصر الذي هو تراث عند الغرب.

لقد خضعت أغلب القراءات العربية الإسلامية المعاصرة إلى مبدأ النخبوية الـتي سـعت إلى تأسـيس فكر عربي إسلامي جديد ترقوي إلا أنها لم تستطع تجاوز التراث العبء فبقيت أسيرة عنده.

وفـي هذا الإطار يمكن قراءة المشروع الإصلاحي الذي قام على العيش في الحاضر بأدوات الماضي، وذلك بتخير الجهاز المفاهيمي القادر على الإجابة عن أسئلة محددة.

"إن فكـر الإصلاح كان قد حكم على نفسه بالبقاء سجين الماضي وخارج زمن التجديد بمجرد اقتراحه، إن لم نقل لمفهوم أصالة مشوشة وقلقة، وهو القلق الـذي لم يتوقف إلى اليوم في استعمال الكلمة، وإعطائها من الدلالات ما تحتمله ومـا تـنوء به، ولكن التي تعبر، في العمق، على أن الفكر العربي الحديث قبل مرحـلة الـنقد الابسـتملوجي الـتي يجريها اليوم بقي يضطرب في مصالحة

مستحيلة بين الماضي والحاضر، ودون أن يعمل على ضبط المحصلة المركزية فـي التراث، أي الجوهر الأصلي للمعرفة العربية الإسلامية، وربطها بالمعرفة المعاصرة وليس بتحكيمها واعتبارها هي أصالة وسواها نافل، دخيل ومجلوب، وحـركة الإصلاح اعتبرت الغرب دخيلاً، فرفضت أن تغترب فيه لتغترب في مسـاحة معـرفية مـن الماضـي، ثم تنتقل أو تنقل، مرة أخرى، تلك المعرفة لتجعلها، بدورها، تغترب في حاضر"(6)،

مـا السـر في هذا الموقف؟ هل كان نتيجة التوجه النخبوي للفكر العربي المعاصـر؟ أو نـتيجة مـن نتائج تفاعل الأنا مع الآخر، فكلما تقهقر الأنا تقدم الآخر، وكلما انزوى الأنا انتشر الآخر وهكذا دواليك.

ونحـن إذ نطرح هذه الأسئلة لا نريد أن نبخس الناس أثمانهم، بل نريد أن نشـير إلى "أن حـركة الإصـلاح الديـني لا تنحصر في إصلاح أمور الدين الإسـلامي، بل هي أرادت، من هذا الإصلاح إصلاح حال المسلمين، وتطورت لـتركز نشاطها في إصلاح وتغيير حال الشعوب العربية، وتقدم إسهاماً فعالاً، خـلال تـلك الفترة، في تكوين وتطوير الاتجاهات والأهداف الأساسية لحركة التحرر العربية بالذات، وحركة تحرر الشعوب المظلومة"(7).

وهـذا منحى سليم إذ تقتضي العلمية والموضوعية أن نقرأ النشاط الفكري ضـمن سـياقه التاريخي، حتى تسلم هذه القراءة من الإسقاطات المغرضة. إن الفكر الإصلاحي أسهم في إنضاج الفكر التحرري عند هذه الشعوب المستعمرة؛ ولهذا وجدنا الأفغاني لا يطمئن إلى الاستعمار "فلا يمكن أن يصدر عن أعمالهم إلاّ كلّ ظلم ولا يمكن أن تكون وسائلهم غير المكر والختل والخديعة. ومن سفه الـرأي، أن يطـلب الشرقيون من الإنكليز، عدلاً فيهم، أو إنصافاً لهم، إذ معنى المطالـبة بهذا، تخلي الإنكليز عن البلاد وتركها لأهلها، وما أبعد؟ وهيهات أن تفعله أو تفكر به دون قوة واتحاد"(8). وبذلك تشكل لدى الأنا صورة فظيعة عن الآخر، صورة سلبية تستمد من القهر والسلب والمغالبة، إنه موقف عدائي ينهل من عدائية الآخر للأنا.

ثـم تنـبّه هـذا الاتجاه إلى ضرورة تكييف مشروعه الحضاري بحسب المعطيـات الجديـدة فـي حياة المسلمين "فالفكرة الأساسية التي حكمت كتابات محمـد عـبده –وعـلى الأخـص بعد عودته من المنفى– هي فكرة: التطور الـتدريجي الـبطيء، بواسـطة الـتربية والتعليم والتثقيف وتنقية الإسلام من الخـرافات الـتي لحقت به، وعدم الاشتغال بالسياسة، بل والتعاون مع سلطات

الاحتلال نفسها لتسهل أمر إصلاح التعليم في الأزهر ونشر المعارف"(9).

لقد شكل التراث العربي الإسلامي مرجعية مهمة للعديد من المشاريع الحضارية التي سعت إلى النهوض بالمجتمع وتطويره. ويعدّ مالك بن نبي صاحب أفضل مشروع حضاري استطاع أن يصمد فترة زمنية أطول، وكانت مفاهيمه نابعة من قراءة جديدة للتراث العربي الإسلامي، وقراءة واعية للقرآن الكريم حتى إذا أصبح مالك بن نبي مشروعاً إنسانياً لا يرتبط ببيئة بشرية واحدة. وحتى أمكن القول إنه كان متقدماً على عصره برؤيته الحداثية التي استفادت من الأدوات الإجرائية للمنهج الغربي في تحليل الظواهر ومناقشة القضايا الإشكال، فالدورة الحضارية، والقابلية للاستعمار، على سبيل المثال من المفاهيم المفاتيح لاستيعاب قراءة مالك بن نبي ومشروعه الحضاري الذي أوجد ارتدادات في الفكر العربي الإسلامي عن طريق قراءات حديثة لهذا المشروع.

ومع هذا كله، فلنا الحق في أن نتساءل، كيف أمكن لمالك بن نبي أن يقدم هذه القراءة لنص مكتوب بلغة عربية فصيحة راقية بأدوات إجرائية أجنبية لها وسائل تفكير مختلفة تماماً عن وسائل التفكير في اللغة العربية. وهل استطاع أن يتخلص من مرجعية المنهج المتبع؟ وما الفرق بين قراءته، وقراءة أولئك المستشرقين أو المستعربين؟ أليست الوسيلة واحدة؟ فكيف قرأ نصاً عربياً بلغة أجنبية، وكيف يدرك نصاً بلغة ثم يكتب عنه بلغة أخرى؟ ألم تكن قراءته قراءة استشراقية؟.

يبدو أن مالك بن نبي استطاع أن يجعل اللغة أداة طيّعة في سبيل عرض مشروعه، وقد اختار لذلك لغة عالمة وعالمية تكتب له الانتشار والتوسع والوصول إلى عدد أكبر من القراء، ثم إنه طبع هذه اللغة بخصائص مميزة لم تعد -معها- تلك اللغة ذات الانتماء الواحد، بل انتماءات متعددة بحسب البنية المستعملة، وبحسب التوظيف الفني والجمالي لهذه اللغة. وقد يحتاج المشروع قراءة ثانية ليتكيف مع الواقع الجديد.

إن هذا المشروع -على أهميته- لم يتعرف إليه العرب إلا بعد أن أصبح تراثاً، وبعد أن ترجم إلى اللغة العربية، ومن هنا كان تعاملنا معه تعاملاً ماضوياً، على الرغم من أنه قدّم بدائل تشكّل مناعة طبيعية للعالم الإسلامي من هذا الآخر بمخططاته الجهنمية، لقد تمكن هذا المفكر أن يقدم وصفة للمرض الذي تعاني منه الأمة؛ وبذلك كشف عن أهمية الاجتهاد في حياة المسلمين. إنه لم يفرط في التراث، وفي الوقت ذاته لم يقدسه كل ذلك التقديس المبالغ فيه، فلم

يكـــن مـــن أولئك الذين أعجبوا بالتراث بثقة عمياء. لقد قدّم يوسف القرضاوي دراســـة مهمـــة(9) بعـــنوان: نحـــو اجتهاد إسلامي معاصر، كشف عن أهمية الاجـــتهاد، مناقشـــاً بعـــض الآراء المقدسة للتراث، يقول: "ربما يذهب بعض المشتغلين بالعلوم الإسلامية- لفرط إعجابهم بتراثنا الحافل، وفرط ثقتهم بفقهائنا العظـــام- أنـــنا لســـنا في حاجة إلى اجتهاد جديد" ويرد على هذا الزعم قائلاً: "ونحـــن لا نقلل من قيمة تراثنا الحافل، ولا من عظمة فقهنا، بمدارسه المتعددة ومشـــاربه المتـــنوعة ومـــا فيه من اجتهادات واقعية أو افتراضية. ولكن الحق أقـــول: إنه من المبالغة وتجاهل الواقع، الادعاء بأن الكتب القديمة فيها الإجابة عن كل سؤال جديد".

والواقـــع أن هذا الرأي هو بداية التوجه الصحيح نحو مناقشة هذه القضية مناقشـــة جوهـــرية، ولا نجانب الصواب إن قلنا إنها ليست بالمهمة السهلة ولا المستحيلة، إلاّ أنها تستوجب هضماً جيداً حتى يمكن تكييفه مع الأوضاع الجديدة للمجتمع الإسلامي.

ومـــن هنا يصبح الاجتهاد مطلباً أساسياً في فكرنا المعاصر، ويقتضي أن يصـــبح مؤسسة معرفية مهمة تلعب دوراً طلائعياً في حياتنا اليومية. وفي هذا الإطار وجّه يوسف القرضاوي العناية إلى أن يكون "اجتهاداً جماعياً في صورة مجمع علمي يضم الكفايات الفقهية العالمية، ويصدر أحكامه في شجاعة وحرية بعيداً عن كل المؤثرات والضغوط الاجتماعية والسياسية، ومع هذا لا غنى عن الاجتهاد الجماعي، بما يقدّم من دراسات عميقة، وبحوث أصيلة مخدومة، بل إن عملية الاجتهاد في حد ذاتها عملية فردية قبل كل شيء(11)

إن الاجـــتهاد بهـــذا المنظور ضرورة وحاجة لتجاوز المشاكل المعاصرة التي تقف عائقاً أمام التطور الاجتماعي والثقافي والفكري والعلمي، ويخفف من حدة التخلف والقصور الفكري. "على أن الاجتهاد لا ينحصر في دائرة المسائل الجديـــدة، بـــل له مهمة أخرى مع التراث الفقهي، لإعادة النظر فيه على ضوء ظـــروف العصر وحاجات الناس لاختيار أرجح الآراء، وأليقها لتحقيق مقاصد الشرع ومصالح الخلق، بناءً على قاعدة تغير الزمان والمكان والإنسان"(12).

لقد ركّز القرضاوي على الجانب العلمي والجانب الاقتصادي، ويعني هذا إهمال الجانب الفكري والروحي ودورهما في كل رؤية مستقبلية؛ لأن المجتمع العـــربي الإسلامي عرف أوضاعاً جديدة لم يعرفها المسلمون الأوائل، وقد ولد هذا فراغاً روحياً بسبب عدم وجود مدرسة فلسفية لهذا المجتمع المعاصر.

إن نظرتنا إلى المستقبل نظرة تاريخية؛ إذ تقدم نظرة خاصة للتاريخ فنحن ننظر إلى الوقائع في صيرورة تاريخية، وهل يمكن إدراج هذه القضايا في إطار لا تاريخية الوقائع؟ ثم ماذا قدمت تلك المشاريع الأحادية الجانب؟.

لقد وقف حسين مروة طموحاً بمشروع حضاري آخر ينطلق من قراءة مادية للتراث، ويعد مؤلفه "النزعات المادية" ثمرة هذه القراءة التي كشفت عن جوانب من هذا التراث لم يكن الوصول إليها ممكناً من دون المنهج المتبع، وكانت هذه القراءة قراءة طموحة تسعى إلى تجسيد ذلك المشروع الحضاري الذي يكشف عن التأثير المادي في الفكر العربي الإسلامي.

والواقع أن هذا المشروع قد وجد له أنصاراً واستطاع أن يكون في فترة زمنية نموذجاً لنظام مجتمع بكامله، ورأى فيه الكثير من الطموحين حلاً لكل الأزمات التي يعاني منها المجتمع العربي الإسلامي. كما وجهت له الكثير من الانتقادات المنهجية في دراسات علمية كتلك التي جمعت في كتاب الماركسية والتراث العربي الإسلامي نشر دار الحداثة.

فإذا كان المشروع الإصلاحي يريد أن يسقط الماضي على الحاضر، فإن هذا المشروع يريد أن يسقط الحاضر على الماضي. يقول علي حرب عن هذه النظرة أنها تحاول أن تكشف في مقالات الماضيين عن مقالها هي. وهي بهذا تقوم بأدلجة التراث وتسييسه بدلاً من تعقله. ثم أننا إذا اعتبرنا الأفكار الحالية أرقى الأشكال وأكملها.... فما الفائدة إذاً من العودة إلى التراث وما الغاية من قراءته، ما دام لا يمكن في النهاية تبنيه واستخدامه معياراً للنظر في مشكلات الحاضر؟"(13). لقد سعى هذا المشروع في سبيل البحث عن أصالة ضائعة وأراد التماسها في التراث؛ ولهذا راح يمارس القراءة الإسقاطية والتي كشف عن أغلب جوانبها علي حرب في دراسته هذه، والتي بيّن فيها سلبيات هذا المنحى. كما أشار في الأخير إلى أنه من الصعب تقييم تجربة الرجل والحكم عليها بالتركيز على الثغرات ورؤية ما هو سلبي فقط.

وفي الإطار نفسه قدم الطيب تيزيني قراءته للتراث والتي سعت إلى التأكيد على الطرح المادي للمشروع الحضاري لمجتمعنا، استفاد من الأدوات الإجرائية للمنهج المادي في تحليله التراث العربي الإسلامي من خلال عدة مؤلفات منها: من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في التراث العربي، ومشروع رؤية جديدة للفكر العربي من العصر الجاهلي حتى المرحلة المعاصرة. إنه بهذه العودة يريد أن يؤصل للمادية في التراث العربي

الإســلامي، ومن ثم يصل إلى نتيجة مهمة وهي أن المستقبل ينبع من التراث، مــن الماضــي، وبذلــك يؤكــد على النظرة الماضوية للمستقبل؛ إذ يعتقد أن الاشتراكية العلمية قد نبعت من تراثنا، ومن هنا راح يسأل: "ما هي الاشتراكية التي يمكن الشعب العربي بفئاته المسلمة أن يختارها دون أن يعتنق قيماً أجنبية؟ بكــلمة أخرى، هل تتاح لهذا الشعب أن يحقق اشتراكية إسلامية خاصة تنبع من مسار تاريخه الخاص"(14).

يــبدو أن المنهج المختار قد حدّ من طموحات هذه القراءة وجعلها تقبع في خانة أحادية التفكير التي تبجل الجانب المادي وتفضله على غيره من الجوانب، وأصــبحت قــراءة فوقيــة لم تستطع أن تقدم مشروعاً مستقبلياً على الرغم من اســتفادتها من الجانب العلمي والظروف السياسية العالمية المساعدة. إنها قراءة ألغــت مشاريع أخرى واستخفت بها ونظرت إليها نظرة أيديولوجية، وحتى تلك الأدوات الإجرائية التي استفاد منها كانت تراثاً في مجتمعها.

إن ما نسعى إليه هو التأكيد على أن الدراسات المستقبلية عندنا نظرت إلى المســتقبل مــن خلال الماضي، وأظن أن السبب يعود إلى أننا تخلينا عن إنتاج المعــرفة وأصــبحنا نستهلكها. وإذا كان هدفنا الكشف عن هذه النظرة، فإننا لا نقصــد إلى الحــط مــن قيمة رجال الفكر ومن مشاريعهم، فنحن نكن لهم كل الاحترام والتقدير، ويكفيهم فخراً أنهم سعوا إلى تقديم هذه المشاريع.

لقــد تقدم الجابري بمشروع حضاري شجاع وأكثر جرأة مستعملاً أدوات إجرائية نابعة من التراث مستفيدة مما وصلت إليه مستويات القراءة ومن قدرات التحــليل والمعالجــة والاستنباط، واستطاع الجابري أن يقدم إسهام المغاربة في المشــروع الحضاري، فقد حلل العقلية العربية تحليلاً علمياً واستطاع أن يناقش مشــروعه بصــوت عــال. إنه قراءة حداثية من دون إهمال خصائص التراث العربي الإسلامي؛ ليكون مشروعه شاملاً ومكملاً للمشاريع السابقة والتي بقيت حبيســة عصــرها وزمنها، وجاء ليعكس انفتاحاً على الحداثة الغربية من دون الانسلاخ عن الحضارة العربية الإسلامية.

وقــد وجــه نقد إلى هذا المشروع أيضاً، فقد تتبع علي حرب هذا الطرح وانتقد وجهة الجابري في قراءته للتراث بروح علمية عالية مراجعة للطروحات والأفكار.

ولعــل بــؤرة هذا التوجه هي لماذا العودة إلى التراث؟ يقول علي حرب "وفــي الحقيقــة إن الفكــر الغــربي لم يفتأ منذ الأزمنة الغابرة، أي منذ البداية

اليونانية، عن الرجوع إلى تلك البداية وإعادة النظر بها وتأملها من جديد، سواء كان ذلك امتداداً وتطويراً، أو تعديلاً وتغييراً، أو نقداً ونقضاً. فإنه من الملاحظ، أن كل الأعمال الفلسفية الكبرى والتي هي أعمال تحليلية برهانية، إنما هي عود علـى بدء ورجوع إلى الأصل، أو استئناف أصيل للأصل نفسه على حد تعبير هايدغر"(15).

ومع هذا كله يبقى السؤال مطروحاً كيف تكون عودتنا إلى التراث؟ وكيف يمكن لنا أن نستفيد مما وصلت إليه الإنسانية؟ وكيف تمكننا تلك المعاول الحديثة في إعادة بناء ذواتنا من جديد؟

يـرى عـلي حرب أن المشكلة تقترن بالقياس قياس الغائب على الشاهد، يقول: "وبدلاً من أن نبحث فيما هو العقل العربي نبحث فيما ليس هو، وبدلاً من أن نـنقب فـي مناطق هذا العقل ونحفر في بناه نقيسه على عقل آخر. فنقع في آليـة القياس نفسها، قياس الغائب (العقل العربي) على الشاهد (العقل الغربي)، فنفكر بالتالي حسب الطريقة التي ننتقدها ونعترض عليها، أي التفكير على مثال سبق"(16).

وقد يكون الحل في الانطلاق من الحداثة نحو التراث والعودة إلى الحداثة، فهـل نسـتطيع أن نحقق هذه المعادلة الصعبة على أرض الواقع؟ وهل سنصل إلى وضع يمكننا من إنتاج المعرفة وتسويقها إلى العالم؟

❑❑

■ الإحالات

1- *المثقفون العرب والغرب 37، 38 دار النهار ط II 1987.*

2- *مقدمة تاريخ الأستاذ الشيخ محمد عبده القاهرة 1931.*

3- *كما ورد في كتاب محمد المخزومي، خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني 88 بيروت 1931.*

4- *المثقفون العرب والغرب 39.*

5- *أحمد المديني أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر 24 دار الطليعة ط I بيروت 1985.*

6- *م، ن 25، 26.*

7- *محمد دكروب دراسات في الإسلام 142.*

8- عن خاطرات جمال الدين الأفغاني عن الأعمال الكاملة 464.
9- م، س 153.
10- مجلة الدوحة عدد 109 سنة 1985.
11- م، ن 11
12- م، ن 12
13- الماركسية والتراث العربي الإسلامي 136.
14- مشروع رؤية جديدة ..... 353.
15- علي حرب مداخلات نقدية 26 ط1 دار الحداثة 1985.
16- م، ن 29.

□□□

3- الترجمة - النص والحمولة المعرفية:

إن الــترجمة فعل حضاري يعكس تلاقحاً ثقافياً بين نمطين من المستويات الفكــرية للنشـــاط الإنســـاني، ويعكس أيضاً رغبة أكيدة للاستفادة من التجارب الإنســـانية ومحاولة نقلها إلى اللغة الأم للمجتمع من دون المساس بروح النص، وفي الوقت نفسه مراعاة خصوصية اللغة المنقول إليها النص.

وتعــدّ الترجمة أيضاً عملية نقل المدلولات من لغة إلى أخرى، إنها عملية عــبور للمفاهيم والأفكار بوساطة الدوال الخاصة باللغة المنقول إليها. ويكشف هــذا الفعل عن عوامل تحفيزية تنبع من عدم استقلالية الثقافات والتي تقوم على التفاعل وتبادل التأثير لإثراء التجربة الإنسانية، فالحضارات تبنى بالتراكم.

ومـــع هذا كله، فإنّ هذا الفعل المتواصل غير المنقطع يطرح إشكالاً يتعلق بالحمولـــة المعـــرفية للـــنص المنقول منه، والتي تعكس المستوى الفكري الذي وصـــل إليـــه المجتمع الناطق بهذه اللغة، ويتعلق هذا بخصوصية كل نص عن نص آخر، وخصوصية اللغة قياساً إلى مستواها المعياري ومستواها الاستعمالي (الوصفي).

ولـــو أخذنا اللغة العربية نموذجاً لذلك؛ فإنها تمتلك أبعاداً ثلاثية المستوى، فهـــناك المســـتوى التقليدي (النصوص القديمة) والمستوى الحديث (النصوص الإبداعيـــة) ثم المستوى اليومي. وإذا كانت هذه المستويات هي ميزات إيجابية تـــدلّ عـــلى أصالة هذه اللغة واستمرارها كل هذه القرون؛ فإنها في الوقت ذاته عناصـــر مثبطة تشدّ المترجم وتمنعه من التحرر والسفر البعيد عبر النصوص ليحقق وجوده. إنها قيود قد تنزل النص إلى مستوى غير مستواه.

إنّ كـــل نـــص يرتبط بسياق معرفي خاص به، ويصبح أمر نقله إلى لغة أخرى محفوفاً بالمخاطر، فالتقرب من نص لجوليا كريستيفا، على سبيل المثال، يطـــرح أكـــثر مـــن صعوبة؛ لأن هذه الباحثة نموذج للتلاقح الثقافي الإنساني، ولذلك يحتاج قارئ هذا النص إلى حمولة معرفية حتى يتمكن من مفاتيح النص وعليه أن يتزود بأدوات إجرائية أكثر نضجاً ورقياً.

وانطلاقاً من هذا الأساس يؤكد أحد الدارسين على أن المفاهيم لا يمكن استيعابها إلا من خلال ما تحمل من دلالات معرفية. يقول أحدهم: "ولا يخفى عليكم أن اللغة العربية أغنى وأكثر عمقاً من كثير من اللغات الحية، فليس هناك لغة أعطت للسيف أكثر من اسم أو صفة كما في اللغة العربية.. فكلمة "برلمان" أعجمية دخلت اللغة العربية كنتيجة للاحتكاك الحضاري، وأصبح استعمالها شائعاً صحافياً وليس لعدم وجود مرادف لها، فالشورى بمعنى البرلمان، أما الكلمات التي أوردتها كالمعارضة والأحزاب فهي موجودة في قاموسنا اللغوي بل إن في القرآن سورة الشورى وسورة الأحزاب فهما دليل على ما أول"(1)

نقول أولاً: إن ما ذكره هذا الباحث يحتاج إلى تحليل ومناقشة فلا يسلم به هكذا، فالثراء اللغوي يؤدي إلى التعدد الدلالي الذي يؤدي بدوره إلى الغموض والإبهام وعدم الوضوح، إنه سلاح ذو حدين فهو يمكننا من تحديد الشيء، وفي الوقت نفسه يبدد هذا الشيء عندما يرصد له العديد من المترادفات التي تذهب بالمطلوب. فالقضية ليست قضية ثراء اللغة أو فقرها، إنما قضية فعالية في تأدية الوظيفة وتحقيق التواصل والاتصال بين أفراد المجتمع وفي الوقت ذاته نقل أفكار المجتمع إلى مستوى حسي مدرك؛ إذ لا وجود لمجتمع من دون لغة، ولا من دون تواصل، فاللغة مادة الفكر وهي أيضاً عنصر التواصل الاجتماعي ودورها هو إنتاج الفكر وتوصيله. تقول جوليا كريستيفا: "إن كل الممارسات الإنسانية هي نماذج لغة مادامت تحمل خاصية التحديد والدلالة والتواصل، فعملية تبادل البضائع والسلع، والنساء في الشبكة الاجتماعية وإنتاج التحف الفنية والخطابات المفسرة كالديانات والمعتقدات... الخ. كلها تحقق نظاماً لسانياً ثانوياً بالنسبة للغة، تشيد على أساسه شبكة تواصلية مع المواضيع التي لها معنى ودلالة"(2).

ونقول ثانياً: إذا ما وقفنا عند المفهومين "الشورى- البرلمان" تلمسنا بكل وضوح موضوع حديثنا، فمفهوم الشورى له حمولة معرفية تعكس نظاماً في الإدارة السياسية.

والسؤال المطروح هل أنه ينبع من حمولة اجتماعية أو حمولة دينية، أي هل أنه مفهوم عرفه العرب قبل الإسلام؟ أو أنه مفهوم جاء به الإسلام كالمؤمن والمنافق والكافر، والتي لم يعرفها العرب بهذه الدلالات من قبل؟ ثم هل أن مفهوم الشورى يقوم على إذابة الذات المفردة داخل ذات المجتمع المتعددة؟ أو أن هذا الاصطلاح يقوم على إذابة الذات المتعددة داخل الذات المفردة؟ وقد

نحـــتاج للـــتقرب من هذا المفهوم العودة إلى النص الديني لنكشف عن الحمولة المعرفية التي توجه هذا الزعم.

ويقودنـــا هذا التحليل إلى تساؤل آخر فهل أن المشاورة والتشاور استشارة أو إلـــزام؟ ومـــا علاقة كل هذا بالفضاء للبدوي العربي؟ وفي المقابل نجد كلمة "بـــرلمان Parlement" التي تطرح أكثر من إشكال؛ لأنه يرتبط بأكثر من نمط سياسوي بدءاً من الإغريق ومروراً بالرومان وصولاً إلى العصر الحديث حيث اكتســـب هـــذا المفهوم خصوصية معرفية تستمد وجودها من الفضاء المديني. ولذلـــك كان مفهوماً غير كاف بالنسبة لمجتمع ينحدر من أصول ريفية، وأصبح غيـــر قـــادر عـــلى التعبير عن الطموحات والرغبات من وجوده واحتاج هذا المجـــتمع إلى مفاهيم أخرى تكون أقل إلزامية وأكثر تكيفاً مع الحمولة المعرفية لأفكـــارهم، واخـــتاروا لذلك ألفاظاً من مثل: المجلس الشعبي والمجلس النيابي ومجـــلس الـــنواب، إلى غير ذلك من التسميات التي تعكس حمولات متباينة قد تصل إلى حد الخلاف والتوجه والتصادم. واضطروا إلى العودة إلى الكلمة الأم لمـــا اجـــتمعوا تحت مفهوم "اتحاد البرلمانات العربية" وهذا وحده دليل افتراق وتعدديـــة وتـــنوع، بيـــنما تواجهـــنا عـــبارة "البرلمان الأوروبي" والتي تعكس خصوصية جمالية تنطلق من الأساس المعرفي للتوجه الأوروبي حيث البرلمان بـــرلماناً واحداً. إنها تعددية متباينة تؤدي في آخر المطاف إلى واحدية مركزية، بيـــنما واحديتـــنا (الـــلغة، التاريخ، الدين، المصير المشترك) تؤدي إلى تعددية متباينة غير قابلة للتعايش.

لقـــد طـــرحت المجتمعات العربية مفهوم "المجلس" بحمولة معرفية تعكس الخصوصـــية العـــربية، ولكنها لم تتمكن منه، ولم تستطع السيطرة عليه فانفلت مـــنها وعـــاودت الكـــرة فحاولت تقييده بأوصاف ذات حمولات معرفية، فهناك المجلس الشعبي والمجلس الأعلى والمجلس الأوسط والمجلس الصغيروووو.. فما علاقة المجلس بالبرلمان؟.

فـــي الواقـــع إن لكـــل واحـــد من المفهومين خصوصية فكرية تتحكم فيه وتوجهـــه لخدمـــة أهداف تنبع من الأساس المعرفي للمجتمع، والذي شكّل حقلاً دلاليـــاً تـــدور من حوله مجموعة من الدوال الجزئية، ويعدّ الاقتراب منه قراءة معـــرفية لـــنظام معيش تتفاعل في داخله ثلاثة عناصر: الفرد- الجماعة- نظام الحكم.

لقد ولدت هذه الحمولة خصوصية فنية تجسدت آثارها في الخطاب اليومي

للأفـراد، فطـبعت اللغة بميزة أسلوبية. ذلك أن لكل لغة خصوصيات أسلوبية تميـزها عـن بقية اللغات، ثم في كلّ لغة أنماط تعبيرية تعكس أنماطاً تفكيرية لـلعلاقة الحميمية بين اللغة والفكر؛ مما يولد قيماً دلالية للألفاظ متباينة من لغة إلى لغة أخرى، وكذا بنية الألفاظ وتركيبها ونحوها مختلف بين اللغات.

إن للـترجمة علاقـة وطيـدة بالكتابة والتي تعدّ التجسيد الأمثل للنوعي والمتميز والمختلف من الأنماط التفكيرية، وهي أيضاً خرق للمتواتر والمألوف، إنهـا لعـبة يمارسـها المـبدع بمتعة وإمتاع وتمتع، إنها تستفيد كثيراً من مبدأ الاختلاف المؤسس لعناصرها سواء على مستوى الكلمة المفردة أم على مستوى الـتركيب أم عـلى مسـتوى الأفكـار. ولهذا اهتم بعض المفكرين بهذه النقطة الحساسة فأسسوا بما يعرف بفلسفة الاختلاف؛ ووضع جاك دريدا مؤلفه "الكتابة والاختلاف" وأسهم ميشال فوكو بمؤلفه "الكلمات والأشياء".

إن الاخـتلاف مظهـر جمالي يجسد مبدأ الانزياح أو العدول الذي تعتمد عـليه اللغة لإبداع نصوص تكشف عن المتباين والمختلف في صورة منسجمة ومتـناغمة، ويتم ذلك بمراوغة اللغة بالتنقل المتناوب بين الاستعمال المعياري والاسـتعمال الاسـتعمالي (الوصـفي) كـلما دعـت إلى ذلك الحاجة بوساطة الانحـراف بدلالـة الكـلمة عن معناها الأصلي إلى معنى مشابه أو قريب أو مضـاد. ذلـك أن الخطـاب يقـوم على بنية المراوغة والخداع لتخطي سلطة المعيـار، وإذا كان فوكو قد تقصى الاختلافات في الكلام فليكشف "أن المنطوق هـو غير ما يدور في الذهن وأن الخطاب هو نتاج العلاقة الجدلية بين الرغبة والقـوة، أو بيـن التحرز والسلطة، فالسلطة، كونها صاحبة القدرة والقوة، هي التي تسمح بما يقال وبما يعبر عنه، وبما لا يعبر عنه، لمن يحق الإفصاح ولمن لا يحـق، إلا أن الرغبة تتخفى في المجاز، فالمجاز هو الذي يكشف إذن النظام المعـرفي لإحـدى الحقب التاريخية"(3). ثم تأتي الترجمة لتنقل هذه النصوص المتبايـنة إلى لغـة ثقافـتها متبايـنة، فالمتباين يقابله المتباين الآخر بحمولته المعـرفية. يقول جاك دريدا: "عندما نقول بأن ما هو شمولي أو ما هو كلي هو عديـم المعـنى؛ فـلأن الإدراك عاجـز عن الإحاطة به وتصوره حيث الحقل المعـرفي ليـس سوى المساحة التي تخاض فيها الألاعيب. وفي اللعب تعوض المكونات بعضها بعضاً حتى وإن انحصر الحيز عن مجموع مغلق"(4).

إن الاخـتلاف نشاط فكري يعكس مستوى من مستويات التوجه الإنساني بحسـب الأسس الفلسفية المكوّنة لمثله، وإذا كان الأمر كذلك فهل أن الاختلاف

هو نتاج توحد في نمط المعيش وفي الأسس المكونة للمجتمع الواحد؟ وهل أن الاختلاف هو نتاج اختلاف في هذه الأسس، ثم هل أن الاختلاف يؤدي إلى توحد وواحدية في الطرح (مركزية)، أو إن الواحدية تؤدي إلى اختلاف وتعددية؟.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن ثنائية (نحن- الآخر) ونحن لغة والآخر لغة. يقول الياس لحود: "اللغة الحية تقوى بالحاضر وتغتذي منه وحده كمورد بقاء وديمومة أو حد، بكل ما فيه من أصول حية وفروع وروافد، ويجب أن تعيش معه في صراع صاخب لترسيخ العناصر الحية واستنباتها، ولتحليل العناصر الميتة وحلها واستخدامها في تغذية العناصر الجديدة.. والثانية أن اللغة المندثرة (الميتة) مهما حميناها بالإجلال والتعظيم والتقديس والتخوف وهذه حالة ضعف وخوف ومهما حاربنا في سبيلها بالأصول وما تحتها وحولها من شروحات ومقولات مساعدة؛ بل مهما جعلناها في أعلى السلم لتابوياتنا. ستقع (بل وقعت وما تزال) على الحاضر، كل الحاضر تقريباً، مغشياً عليها حتى الانتحار في اللغات واللهجات القريبة أو (العدوة). رغم ما لها من جدران حامية وسدود زمنية واقعية"(5).

وما يؤكد ذلك أن المعجم الغربي معجم مواكب للتطور الدلالي للغته، بينما المعجم العربي متخلف عن الركب التطوري لمجتمعه؛ إذ يتعامل مع الألفاظ في نصوص قديمة وسياقات بالية، ومازال ينظر إلى الاستعمالات الجديدة نظرة شك وريبة وكأن سلطة عصر الاحتجاج مازالت جاثمة على صدر التطور اللغوي العربي والذي تراه انحرافاً سلبياً وخروجاً عن المعيار. فنحن لا نملك معجماً جديداً، كما هو حال أوروبا، اللهم إلاّ المعجم الوسيط الذي أصبح تراثاً قياسياً إلى الزمن الأوروبي، ومجلة اللسان العربي الصادرة بالرباط. أما نشريات المجامع اللغوية العربية فهي غير إلزامية وغير إجبارية فلا تلزم إلاّ تلك الرفوف التي وضعت عليها.

ويعكس هذا الوضع تبايناً واختلافاً في طريقة التعامل مع اللغة كوسيلة لنقل الأفكار والتجارب. ويجرنا هذا إلى الحديث عن قضية مهمة تتعلق بالسؤال التالي: إذا كانت الترجمة تقوم على نقل المعارف فما هي اللغة العالمة التي تعتمد عليها في الوطن العربي على وجه العموم وفي الجزائر على وجه الخصوص؟.

إننا نفترض، بشكل سبقي، أن اللغة العربية هي لغة علمية قادرة على نقل

الحقــائق العــلمية والمعــارف، ونعترف لها بذلك في مواثيقنا الرسمية، ولكننا نسـلبها هـذا الحــق لما نمارس فعل النقل والاستفادة من تجارب الآخرين إننا بحاجة إلى لغة عالمة هي اللغة الأجنبية؛ لأنها تمتلك كل المواصفات الضرورية فهــي مطواعــة ومواكــبة للــتطور الحضاري للمجتمع الإنساني، وهي غنية بمفرداتها التي تعكس نمطية التفكير عند الممارسين لها. وعلى النقيض من هذا كلــه لا نعترف بهذا صراحة ونعلن في الناس أن اللغة العالمية عندنا هي اللغة العــربية وفقــط ممارسين لثقافة الإلغاء والإقصاء، ومن ثم فنحن سبب في ما تعانيه لغتنا من غبن وغربة.

□□

■ الإحالات

1- *نــاطق الــبياتي حمــم البركان 341- 342 من كتاب إسلام شريعة من ورق الصادق النيهوم ط2، 1995 دمشق.*

2- *Julia Kristeva Le Langage cet inconnu une initiation à la linguistique P10 ed Seul 1981.*

3- *نــبيل أيوب علامات المختلف تشكلات خارج المورث 18 مجلة كتابات معاصرة عدد 29 بيروت.*

4- *عــبد العزيــز بــن عرفة فكر الاختلاف 9 عن كتاب الكتابة والاختلاف، مجلة كتابات معاصرة عدد 24 بيروت.*

5- *نحن لغة والآخر لغة الاختلاف والمصير 4 كتابات معاصرة عدد 29.*

□□□

III - في جمالية النص السردي

1- جمالية المرأة في العالم الروائي لعبد الحميد بن هدوقة:

لقد عالجت الكثير من الدراسات موضوع المرأة وفق طروحات منهجية تعكس توجهاً حضارياً للدارسين في سبيل وضع أسس تنظيرية. كما قامت منظمة اليونسكو بإعداد برامج للعلوم الاجتماعية والإنسانية، كلفت مجموعة من الخبراء بإعداد بحوث متعددة التخصصات عن المرأة في العالم العربي، تونس ماي 1982. وقد طبعت هذه الدراسات في كتاب بعنوان الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي، كما قامت المؤسسة العربية للدراسات والنشر بترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية، وقد صدرت الطبعة الأولى منه عام 1984.

ولعل أهم دراسة لها صلة بموضوعنا تلك التي قدمتها كل من فاتحة حقيقي، وكلود تلاحيت بعنوان "دراسات في العلوم الإنسانية بشأن المرأة الجزائرية، والتي تصور المرأة في الجزائر على أنها تنتمي إلى الأسرة التقليدية لما لها من ملامح حضارية محددة، وتشير إلى أن مفهوم الأسرة يعود إلى مركز السلطة الذي يحدد الدين والتقاليد وفق ماض غرائبي. وقد يكون الهدف من هذه الحجة هو سجن المرأة في زنزانة يحكم إغلاقها من الداخل بوساطة التقاليد. "وعلى سبيل المفارقة، ويقدم النموذج الغربي "الحديث" بوصفه الطريق المؤدي إلى التقدم والوسيلة المباشرة إلى تحرير المرأة ومساندتها، ويقدم بدون تردد بوصفه البديل الإيجابي الوحيد"(1). ويصبح تغيير وضع المرأة وتحسينه أحد متطلبات إعادة تنظيم الاقتصاد من خلال امتلاك القدرة على الإنفاق والعيش، وفي ظل هذه الأولية يمكن للمرأة، التي تود الخروج من وضعها

المشـــين والصعب، أن تسهم كثيراً في إيجاد الرغبة في التنمية والتطور والتغير نحو غد أفضل.

ولعـــلّ السؤال المهم، هو هل نعتقد بأن الأوضاع الراهنة للمرأة الجزائرية تـــتفق مع التطور المرغوب فيه؟ وأن هذا لا يؤدي إلى أية مشكلة من أي نوع؟ خاصـــة إذا نظرنا إلى الموضوع من خلال ثنائية (التقاليد، المعاصرة). فالمرأة تقـــدم عـــلى أنها الحامية للقيم الأساسية للمجتمع، ويصبح أمر تجاوز هذا الدور أمراً غير مرغوب فيه سواء بالنسبة إلى المرأة أم إلى الرجل. وإذا كان الوضع كذلـــك، فكيـــف تســـهم المرأة في البناء مستفيدة من الحياة العصرية؟ والتي قد تتعارض مع تلك القيم التي تحافظ عليها، فالتطور في حقيقته هو صراع بين قيم قديمـــة وقيـــم جديـــدة يُنتج قيماً أخرى أكثر جدة من الجديدة، فالقديم يؤدي إلى الجديـــد الـــذي يصـــبح قديمـــاً ليصارع جديداً آخر، قد تصل إلى حد المواجهة العنيفة. (هيجل)

وقـــد يولـــد هذا الصراع رغبة وتشوقاً إلى الحرية، يعبّر عنها بالسفر أو الهـــروب، وتـــأتي الأعمال الإبداعية لترصد هذه الرغبة في التحرر والانعتاق. ولعـــل السؤال المهم ههنا، هل استطاعت هذه الأعمال الإبداعية أن تؤثر على القـــارئ وتـــثير مشاعره، أو أنها اكتفت بحد الاستنكار العنيف للأوضاع غير المحتملة؟

ولعـــل أحـــلام مستغانمي قد وفقت في مناقشة هذه التساؤلات في رسالتها للدكـــتوراه، والموســـومة "المرأة في الأدب الجزائري المعاصر" بإشراف جاك بيرك. ثم إن هذه التساؤلات تحيل على أسئلة أخرى هامة في هذا المجال، فهل أن الاضـــطهاد هـــو سبب معاناة المرأة الجزائرية؟ أو أن الظروف الاجتماعية والحضـــارية التي وضعت فيها المرأة هي سبب الوضع القاسي الذي تعيش فيه ضـــمن إطار من الصعوبة تجاوزه؛ لأنّ الجزائر المعاصرة تهدف إلى التطور والتـــنمية والـــرقي، والعصرنة، مع الحفاظ على قيم الماضي انطلاقاً من ثنائية الـــرجل والمـــرأة و"الأرجح أن جذور الاضطهاد لا تنشأ من اعتبارات عربية إسلامية في حد ذاتها بل من كون المرأة حارساً على هذه الاعتبارات"(2).

ثم هل استطاعت المرأة أن تعبر عن وضعها بلغة النساء أو بلغة الرجال؟ فالســـياق يـــلعب دوراً مهمـــاً فـــي توظيـــف اللغة للتعبير عن المجال الفكري للمتخاطـــبين. ثـــم أكانت هذه المرأة المبدعة أنثى في أعمالها، أم أنها رصدت الأوضاع المختلفة للمرأة كما هي في المجتمع الجزائري.

وفي مقام آخر، كيف صور الرجل المرأة في إبداعاته، وهل استطاع أن ينتقل بها إلى مجالات رحبة تعكس التوجه الحضاري للمجتمع الجزائري، أو أنه قدمها في صورة باهتة لا ترتقي إلى مستوى الطموحات، فيفشل العمل الإبداعي لفشله في رسم هذه الصورة، على الرغم من أنه قد يربطها بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية على وجه العموم. فإنه قد ينطلق من ذاته فتصبح المرأة هي الزوجة والأم والأخت والأرض والوطن والحياة. "وتبرز لنا هذه البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بصورة أجلى في كون النص يقوم على أساس "القصة" بما يحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع المباشر أحياناً كثيرة، ورغم البعد التخييلي المضفى على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيداً لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة. يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية" (3) وتلعب الشخصيات الروائية دوراً كبيراً في هذا التجسيد والتشخيص كما تكون الأحداث والزمن إطاراً لتحركات هذه الشخصيات.

ويعدّ عبد الحميد بن هدوقة من الذين رسموا صورة فنية للمرأة الجزائرية في عالمه الروائي في محيط اجتماعي ونفسي من خلال تفاعلها الخارجي وتفاعلها الداخلي رغبة منه في تغيير وضع المرأة وتحسينه، موظفاً لذلك قدراته الإبداعية. وقد رصد صورة هذه المرأة من خلال رصده لحركة المجتمع الجزائري، فوقف عندها أيام حرب التحرير، وإبان الاستقلال، ووقف عندها في الريف، ثم انتقل بها إلى المدينة رغبة منه.في اكتمال هذه الصورة بشكل طبيعي وفي إطار منطقي، لقد وظفها في بنية اجتماعية متوافقة ومتناقضة.

والواقع أن ابن هدوقة قد جعل المرأة نصاً مفتوحاً على عدة قراءات، يحتمل تأويلاً بحسب مستوى القراءة الذي تنطلق منه، وتمارس-بوساطته- فعل القراءة. والذي يعتمد على مرجعية نصوص هذا الأدب وسياقاتها المتنوعة؛ إذ كان حريصاً على تسجيل موقف مما يحدث في الجزائر في مسيرتها التنموية "فالنص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"(4).

إن المرأة في رواية "نهاية الأمس" هي امرأة الثورة التحريرية، وقد قدّمها الروائي في صورة تجمع بين السلبية والإيجابية، فقد كانت رقية زوجاً للبشير الذي أصبح مجاهداً في صفوف جيش التحرير، والذي تركها لقدرها المحتوم

بين الصمود والمقاومة بين الأزمة والمعاناة. وتتوالى الأحداث إلى أن يقتحم جنود استعماريون دارها ويعتدي بعضهم على عرضها، وتترك مشردة في العراء. ولم تكن رقية نموذجاً للمرأة المومس بطبيعتها، بل إحدى ضحايا الفعل الاستعماري الذي حاول أن يستلب إنسانية الإنسان من الجزائر، ويرمز هذا الحدث إلى بشاعة المستعمر وهمجيته وهو إدانة للوجود الاستعماري.

ثم تلتقي رقية "بالحركي" في الجبل فيقدم لها العون فيتزوج منها ويتبنى بنتها، ويرزق منها بولد، وكانت هي تعتقد باستشهاد زوجها كما كان هذا الأخير يعتقدها ميتة.

وقد استطاعت هذه المرأة أن تكون محور الأحداث، فامتزجت بالجزائر. وهذه التفاتة ذكية من المؤلف حيث ينتصر للوطنية حين يكشف عن الموقف العدائي لأبناء القرية من الحركي ومن أسرته فقد رجموا الزوج، وفرضوا حصاراً وعزلة على أسرته.

وتعود رقية للظهور لما أراد البشير الاستعانة بعجوز لطهي الطعام وتنظيف المدرسة، ولا يتم اللقاء بين الزوجين إلا بعد موت ابنتها فريدة، ويتكفل هو بدفنها وعندما تراه رقية يغمى عليها. ذلك أن فريدة هي الرابطة بينهما، وهي الرابط بين ماضي تولى ومستقبل آت، وبموتها يموت الماضي المجيد والمرغوب فيه ليسيطر الحاضر الأليم.

لقد زاوج ابن هدوقة بين رقية والجزائر فكلاهما عانى من الصعاب نفسها ولهذا وضع الروائي نهايتين لعمله هذا، نهاية عادية حيث يلتقي الزوجان، ونهاية مفتوحة بارتحال البشير عن القرية لينشر العدل بين أهل القرى الأخرى. فقد وقف ابن هدوقة لإثارة العطف والحنان عند القارئ تجاه رقية التي تمثل محور الحدث الروائي، فهي صورة للمرأة الجزائرية أثناء الاحتلال، عاشت عيشة كلها معاناة وحرمان لقسوة المستعمر وبطشه وعبثه، ولغياب الأمان والحماية والزوج، ومع ذلك فإنها في الاستقلال امرأة مواكبة لتحولات المجتمع الجزائري في التشييد والبناء.

أما رواية "ريح الجنوب" فقد قدمت صورة عن المرأة أكثر نضجاً من خلال تلك الأبعاد الجمالية التي وظفها الروائي لصالح المرأة ليرصد توجهها ضمن علاقات اجتماعية تحكمها قوانين قاهرة تخيّب المرأة، إذ لا يمكن أن نقف على صورة نفيسة إلا بالرجوع إلى أمها كما رسمها الروائي، فهي امرأة خاضعة تلبي رغبات زوجها دون تململ وضجر أو إحساس بالإهمال، وقد نقل

الـــروائي عـــلى لسانها الكثير من العبارات التي تعكس هذا الانصياع من مثل القدر والمكتوب. ولما تهرب نفيسة من البيت يعاقب الزوج الأم بالضرب، لأنها في نظره لم تقم بواجبها أحسن قيام، ولم تراقب ابنتها مراقبة جيدة.

فكـــان دورهـــا في الحياة هو تنفيذ الأوامر من دون تعديل أو تحوير مع تغييب كلي لشخصها "أبوك يعتزم تزويجك"(5).

إن التطلع نحو غد مشرق، والطموح المشروع لتنمية داخلية وخارجية هما الـــلذان جعـــلا نفيسة تنظر إلى المدينة على أنها الحل والمنفذ والمخرج، ولذلك تقـــرر الهرب نحوها قضباً وعنوة، فالمدينة تحكمها- حسب تصورها- علاقات اجـــتماعية مغايرة عادلة ومطاوعة تحقق لها وجوداً مختلفاً ونوعياً-هكذا كانت تزعم- يشعرها بالأمان والطمأنينة.

وتعد هذه النظرة نظرة قاصرة تتعامل مع المدينة تعاملاً خارجياً فلا ترى فـــي المديـــنة إلا كل حسن وجميل، بينما الواقع غير ذلك، فعلاقات المدينة هي علاقات أكثر فظاعة واستغلالاً من تلك التي تحكم الريف، وتتطلب وضعاً أكثر نضجاً للتعامل معها.

لقد كانت رؤية تقارن بين وضعها وبين ما قرأته من كتب، أين هذه الحياة مـــن حيـــاة "سيسي الإمبراطورة، والأميرة ثريا، وإليزابيث تايلور وغيرها من الأسماء اللامعة"(6).

وتعكس هذه المقابلة نضجاً مراهقاً غير واع كل الوعي، وما يعكس تطلبها الاجتماعي موقفها من الراعي "رابح" الذي تسلل إلى غرفتها ليلاً، فتواجهه قائلة "اخرج من هنا أيها المجرم، أيها القذر، أيها الراعي القذر"(7).

لقـــد كانت نفيسة -في نظر ابن هدوقة- صورة للمرأة السلبية التي تنهزم مع كل مواجهة على الرغم من انتفاضها أمام الرعي، أو انتفاضها بالهروب من الـــبيت فقد صورها رهينة وضع اجتماعي متخلف، لأنها لم تدرك تلك العلاقات الاجـــتماعية إدراكاً تاماً وجيداً يعتمد على التفكيك الواعي لأسس هذه العلاقات، بل إنها كانت تبحث عن الحل المرضي لمشكلتها الشخصية، والهروب ليس هو الحل، إنما انهزام وابتعاد عن المواجهة.

وجـــاءت الـــرواية الثالـــثة "بان الصبح" لترسم صورة المرأة في المدينة، لـــتكون معـــادلاً موضـــوعياً لـــ"نهاية الأمس وريح الجنوب" وفي الوقت نفسه امـــتداداً لها. فدليلة في "بان الصبح" طالبة جامعية بمعهد الحقوق، شابة مندفعة

متحررة إلى درجة اللامبالاة والعدمية، متيقظة ثائرة كالبركان تعيش في مجتمع تحكمه علاقات اجتماعية متباينة متناحرة عاكسة لواقع جزائري متنوع، فجاءت شخصـــية نموذجيـــة تحمل مواصفات المرأة التي تتعامل بداخلها مجموعة من المتناقضـــات الـــتي تكســبها جمالية خاصة، تحكم على الموقف الواحد حكمين مختــلفين فلم ترَ عيباً في حملها من البرجوازي على إثر ممارسة غير شرعية في حين تنكر هذا التصرف إذا صدر عن غيرها "لماذا أخي المحترم أحب هذه المرأة الرخيصة التي قبلت أن تأتي معه إلى هذا المكان القذر؟ لماذا تزوج إذاً؟

لمـــاذا جاء بها إلى هنا، حيث الأنظار تخذه بكل ما تملك من احتقار؟ لماذا لم تذهب بعيداً حيث لا يراها أحد؟ هذا في الأسرة أعرفنا وولينا بعد أبينا لو كنا فـــي حاجة إلى ولي! معارفه ليست في خلاياه، إنها في جيبه... إنه تافه، حقير .... حقير"(8).

إن دليـــلة "بـــان الصبح" هي امرأة أكثر نضجاً وتطوراً ووعياً من نفيسة المســتغلة فـــي إطار علاقات ريفية، تنظر إلى المرأة نظرة خاصة، وترى في وجودها في العاصمة ضماناً للحياة السعيدة، فهل استطاعت هذه المدينة أن تقدم الحلول المناسبة والمرضية للمشاكل التي تعاني منها؟.

لقد جعل ابن هدوقة دليلة صورة عن نفيسة، إذ وضعها في علاقات هجينة لـــم تســـمح لهـــا بالانفلات والتحرر، فإذا المدينة هي المنقذ لنفيسة، فهي واقعياً مكـــان آخـــر كالـــريف تمارس فيه أشكالاً من الاستغلال بطرق مختلفة شكلاً ومختـــلفة مضـــموناً. ليصل الروائي إلى أن مشاكل المرأة لا تحل إلا في إطار مجـــتمع عـــادي، ولهـــذا كانت "دليلة" امرأة هامشية لم تستطع الوصول إلا أن مشـــاكلها مقرونة بمشاكل أخريات أكثر تأزماً وتعقيداً، لأن التطلع الفردي تطلع نهايـــته الفشـــل لأنـــه يهمـــل كل مجهود جماعي. وما يؤكد على هذه النظرة القاصـــرة، فـــإن دليـــلة تـــرى في الرجل منبع كل المشاكل وسبب كل المعاناة ومصـــدر كـــل إزعاج، فهي لا تفرق بين كونه مستغِلاً وكونه مستغَلاً. إنها لم تســـتطع التخـــلص من تفكيرها المتناقض والقاصر، فهي تحب كريمو حباً من طـــرف واحـــد، ابـــن الطـــبقة البورجوازية بعد أن أغراها بادعاءات التحرر والـــزواج، ولمـــا تقـــع وتحمـــل مـــنه، يتخلى عنها ويتنكر لها، ويقترح عليها الإجهاض، مما يقوي لديها النزوع الذاتي والمنفعة الشخصية.

وتنضـــج المـــرأة أكـــثر عـــند ابن هدوقة في روايته الموسومة "الجازية والدراويـــش" وقـــد استعمل لذلك الرموز بدرجة كبيرة "والترميز هو بحد ذاته

عملية تقلص المرموز إلى محض بعده كموضوع، بينما يحتكر الرامز أو مؤول الرمـــز كل الذاتية لحسابه. ومع أن الترميز يفترض أصلاً بالموضوع المرموز أن يكون قابلاً للتشكيل، أي مادة مطاوعة يحدد الآخر مصائرها"(9).

وإذا كـــان ابـــن هدوقـــة قد نجح في ترميزه الجازية بالجزائر، والجزائر بالجازيـــة فإن ترميزه للشخصيات الأخرى، وخاصة الرجالية منها كان ترميزاً مفضـــوحاً ومكشـــوفاً وظاهـــراً، فأضرت هذه الرموز بالنص كالرموز التالية الأحمر، الأخضر، ولو كان الترميز على المستوى اللغوي (الخطاب) لكان أفيد.

إن امـــتزاج الجازيـــة بالجزائـــر (الوطـــن) جعلها مطمعاً لكل الدراويش الطـــامحين في الظفر بها، كل بحسب توجهه الفكري ونظرته إلى الحياة إلا أنها حـــافظت على استقلالها وبناء شخصيتها بعيداً عن تلك المغريات، إنها اختارت أن ترتـــبط بالصفصـــاف رمـــز السمو والعلو والارتقاء، وفي الوقت ذاته رمز التمســـك والثـــبات واليقين. فكانت بذلك امرأة قريبة من زهرة ميرامار نجيب محفوظ التي كانت "مرآة يرى فيها الآخرون أنفسهم أو تعكس لنا صورهم. لكن أهـــذا كل دور زهرة؟ الفعل للآخرين والانعكاس لها؟ الواقع أن نجيب محفوظ الـــذي لا تشـــف كتاباته... عن نزعة سافرة إلى معاداة المرأة لا يحط زهرة، بـــترميزها، إلى مستوى الرمز السالب والمنفعل، فزهرة رمز ولكنه رمز حي، مـــتطور، وحـــتى فاعل... فإن زهرة التي تملك إلى جانب بعدها الرمزي بعداً واقعيـــاً وعيـــنياً غير قابل للاختزال، والتي تحرص بشراسة على أن تكون هي صـــاحبة قـــرارها وصانعة مصيرها، تبدو وكأنها مركز عملية مضادة للترميز ومفككـــة له"(10)، لقد كانت الجازية محور الحدث الروائي، ومركز استقطاب لـــلفعل المحـــرك لـــلرمز، وبذلك تمتزج بالجزائر "الأرض والسلطة"، وهي إن كـــانت تبدي تعاطفاً أو ميلاً نحو درويش من الدراويش، فإنها سرعان ما تحيد عـــن هـــذا الميـــل، ويبقى الأمر مجرد مغازلة تعبر عن الرغبة ولا تسعى إلى تحقيقهـــا، وقـــد ســـاعد هذا الوضع ابن هدوقة تقنياً وفنياً إذ أصبحت نصوصه نصوصـــاً مفـــتوحة تنتج مجالاً للتأويل والتفكير، في سبيل رسم صور جمالية للمرأة، ولقد استفاد هذا الروائي من تقنيات السرد استفادة كبيرة بطريقة إبداعية تعتمد على التصرف في اللغة وزمن الحكي و"يتجلى انفتاح النص الروائي زمن مـــن خـــلال البناء عبر اشتغال الكاتب على مادته الحكائية والكتابية (الخطاب) بشـــكل مختـــلف عما اعتدنا عليه. فهو يخلخل الصورة المكونة لدينا عن البناء النصـــي الـــذي يحمل الدلالة التعينية للمعنى، يتم ذلك من خلال تكسيره لخطبة

الحكـي، وممارسـته اللـعب الزمني الذي رأينا فيه هيمنة المفارقات السردية والمشـاهد والـتقطيع الزمني"(11) واعتمدت رواية "غداً يوم جديد" على تقنية الاسـترداد، فـلم تعـتمد على اللحظة الدرامية المعينة، فأحداثها أحداث قريبة حاضـرة تحيلنا إلى الماضي، ثم إن المرأة، في هذه الرواية، تفكر بصوت عال مـرتفع، ترتد إلى الماضي عن طريق السرد تقول: "ابني الشهيد أبوه قدور، هو الوحيـد الـذي أعرف أباه، أقول كل شيء، كل شيء "أكتوبر" أنطقني أكتوبر الجزائر... أقول كل شيء ثم أذهب إلى مكة أغسل عظامي"(12).

إن المـرأة فـي هـذه الـرواية أنـثى تحمل مواصفات الإبهار والدهشة والإعجاب. "ورفعت الحجاب ورأيتها! بدت لي وهي أمامي على مقعدها! كأنها جالسـة عـلى الزمن! كل حركاتها الخارجية مفككة، لكن كل حركة منها كتاب مفـتوح عـلى الماضـي وزهد في متاع الدنيا لا شك أنها رأت الكثير، عاشت حياتهـا بكثافة وعمق، لكن ما يشدني أكثر إليها كلماتها. كم هي مستقيمة عذبة" (13).

وبذلـك ترتقي هذه المرأة إلى مرتبة النموذج الذي بحث عنه الروائي في أعمالـه السـابقة، إنهـا الجزائر الوطن في مسيرتها التاريخية، وهي مرتبطة بالمكـان الـذي تحل به، مما أكسبه جمالية خاصة، وظفها الروائي للكشف عن جماليـات المرأة. "إن كل ما من شأنه أن يمنعها من هذا السفر لا تريده، هي لا تـرغب فـي الرجوع إلى الدشرة ولا تريد استئناف الحياة فيها، انتهى كل ذلك الآن. وقـد تـزوجت بهـذا الرجل الذي يعمل بالمدينة إنها لم تتزوج الرجل، تزوجت المدينة" (14).

وما زال الاعتقاد في المدينة، وما زالت المرأة ترى فيها خلاصها وجلاء همومهـا، والواقع أن القضية ليست قضية مكان، بل إنها قضية علاقات وأنماط معيشـية، فقد نعيش في المدينة بعقلية القروي (البدوي) وقد نريف المدن، وهذه هي حال المدن الجزائرية، فلا وجود للمدني (le citadin) إلا نادراً، ويبدو أن ابـن هدوقـة قد انتبه إلى هذا، وإلى دور المكان في بناء الشخصية. يقول على لسان إحدى الشخصيات:

"لـو سألتني أين تحيا؟ أقول لها في المدينة والرأس ما زال قروياً والقرية اندثرت لو سألتني وما جئت به عليك المدينة؟

أقـول لهـا: اعـتدت على شرف طفولتي كما اعتدت على شرف شبابك القـروي (15) إذن فالقضـية قضية نمط تفكير ونظام معيشي. ولهذا سعى ابن

هدوقة إلى رسم حدود الشخصية الرئيسية في نصه بتقنية فنية تتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة. وقد يعمد إلى توضيح بعض تصرفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقاتها على أعمالها"(16).

وبعد، فالمرأة عند ابن هدوقة رمز للمرأة عامة، ورمز لامرأة بعينها، وهي رمز للجزائر، وفي مقام آخر رمز للنجاح والانتصار والنشوة، ورمز للفشل والهزيمة، ورمز للإيجاب ورمز للسلب، رمز للاعتدال ورمز للتناقض، وهي بعد هذا وذاك رمز للمرأة النموذج عند ابن هدوقة بناءً على معطيات نفسية وسوسيو ثقافية.

ويبقى السؤال مطروحاً فهل كان هذا الروائي يصور المرأة في حدود الخطاب الروائي أو خارجها، والتي حددها سعيد يقطين(17) في ثلاثة معايير هي:

1- ***الصيغة: السرد***

2- ***الزمن: استيعاب الحكي التقرير***

3- ***قصدية الكاتب***

ونحن لا نعدم أن ابن هدوقة قد وفق في الوصول إلى هذه الأسس المكونة للخطاب الروائي، وقد كتب بمقصدية خاصة تسعى إلى أن تلتقي مع مقصدية القارئ، وقد تتوافق مع أفق انتظاره، والتي تنشد الاستواء في البناء الجمالي والفني والاعتدال في الموقف الحضاري.

وبعد، أيضاً، فإن ابن هدوقة قد وضع صورة نمطية للمرأة لم تستطع أن تتطور خارج الحدود التي رسمها لها، وهي امرأة تابعة للحدث اليومي تشارك فيه مشاركة نسبية لا تخرج عن حدود المعقول، إنّ ابن هدوقة يحافظ على المرأة ولا يعريها من الداخل. فالجنس موظف بطريقة عفواً بعيداً عن الإثارة والصناعة والاحتراف، إنه ضرورة بيولوجية، ولهذا ابتعد عن تلك الأوصاف التي تعكس مستوى من المعالجة وموقفاً ما من هذه القضية، وهو بذلك يختلف عن الروائي رشيد بوجدرة الذي يكشف عورة المرأة في ليليات امرأة أرق، على سبيل المثال، حيث ينتقل إلى المستوى الجواني للمرأة ويجعله يمارس عملية التعبير، بينما يلجأ ابن هدوقة إلى قراءة المرأة بحسب ما يصدر منها من تصرفات.

وبعــد مرة أخرى، فإذا كانت المرأة رمز للسلطة فكيف وجدها ابن هدوقة بعــد الــتعيين والممارســة؟؟ أظــن أنها قضت على الطموح الفني والارتقاء الجمالي.

□□

■ الإحالات:

1- *فاتحة الحقيقي، كلود تلاحيت- دراسات في العلوم الإنسانية بشأن المرأة الجزائرية ص 161- الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي.*
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 -1984 بيروت UNESCO-.
2- *الدراســات الاجــتماعية عن المرأة في العالم العربي 173- عن المرأة الجزائرية بين القناع والحجاب 5.*
3- *سعيد يقطين – انفتاح النص الروائي – النص، السياق 140ط1- 1989 المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء المغرب*
4- *المرجع نفسه 32*
5- *ريح الجنوب 87*
6- *المصدر نفسه 33*
7- *نفسه 108*
8- *بان الصبح 104 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1980*
9- *جــورج طرابيشــي، رمــزية المرأة في الرواية العربية 120 ط1-1981 دار الطليعة بيروت*
10- *المرجع نفسه 120*
11- *ســعيد يقطيــن تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير 85 ط1 1989 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء*
12- *عبد الحميد بن هدوقة غداً يوم جديد 13*
13- *المصدر نفسه 9*
14- *نفسه 24*
15- *نفسه 165*
16- *فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ 190*
17- *تحليل الخطاب الروائي 49*

□□□

2- فعل الكتابة عند عبد المالك مرتاض "رواية الخنازير" نموذجاً

إنّ فعل الكتابة عند الروائي عبد المالك مرتاض فعل حي يعيش بالتواصل ويمتد بالممارسة ويقوى بالإطلاع وينتشر بالمعرفة، وتغذيه التجربة اللغوية التي تكشف عن مراس ودربة.

إنّ لغة الكتابة عند الروائي ترتقي وتنمو بالحدث الروائي لترضي المبدع، وترضي القارئ في ممارسته المعرفية، فقد استطاع هذا المبدع أن يتحسس طاقة الكلمة والتركيب في التعبير عن الأوضاع المحتملة للنص لتغطية الحدث الروائي عبر سلسلة من المترادفات والأضداد. فقد كان هذا الروائي يملك للمعنى أكثر من مقابل، وقد استطاع أن يكيف كل ذلك لخدمة النص الروائي مما أوجد نمطية جديدة في الخطاب الروائي الجزائري نمطية مميزة تعتمد على شعرية الكلمة بخلاف عن تلك الأعمال الروائية الجزائرية التي احتفلت بالحدث على حساب التجربة اللغوية، فكانت أعمالاً بلغة بعيدة عن الفصاحة والغنائية والإشراف المعنوي.

وتتضح خصوصية الكتابة عند عبد المالك مرتاض، في رواية "الخنازير" على سبيل المثال، من خلال عنوانها، والتي حملها الروائي شحنات تعكس مواقف مما يحدث، إنها تنطلق من أساس فكري وحضاري وتكشف عن قراءة جمالية للواقع، إنها قراءة بعيدة عن الإنجذاب الأيديولوجي الفج، والبهرجة السياسية، فالخنازير من الحيوانات التي ارتبط وجودها بالإفساد والتهديم، فكشفت بذلك حقلاً دلالياً سلبياً، ومرجعاً مستمداً من التجربة اليومية الإنسانية، والتي تنظر إلى هذا الحيوان نظرة اشمئزاز وتقزز وخوف وحذر. ثم جاء الروائي ليضفي عليها تجربة إنسانية جديدة ارتبطت بوضع الجزائر المعاصرة، مستمداً على شعرية الكلمة قبل تقنية الرواية.

إن كلمة "الخنازير" ارتبطت في هذا النص بمفهوم سياسوي يعكس تصرفا فئويا يقوم على الإفساد، وهو يعتقد الإصلاح ويقوم على الضرر وهو

يظـــن الإحسان، ولهذا زاوج الروائي بين حمولة النص التراثي وتجليات الواقع المعيـــش ليشـــير إلى اســـتمرار الماضي والحاضر، الذي يعكس التواصل بين النص التراثي والنص الروائي من خلال الموقف السياسي، ذلك أن تعامل كتاب الـــرواية المغاربية مع التراث ينبثق (من منطلق الوعي بتحقيق التحاور من ثم الإضـــافة للسـائد من الأنماط التقليدية الروائية، وخاصة شكلها الواقعي، فضلاً عـــن وعيهـــم بضـــرورة التخلص من إسار المثاقفة الغربية بغية تحقيق التفرد والخصوصـــية عـــن مختـــلف تشكلات جنس الرواية الغربية لتأصيل الرواية المغاربيـــة فـــي بيئتها العربية عموماً والمغاربية خاصة، وهو ما يجعل النزعة لتوظيف التراث تدخل في إطار التجريب الذي يخوضه الروائيون العرب).

لقـــد وظف عبد المالك مرتاض "شهرزاد" في هذه الرواية انطلاقاً من مثل هـــذا التصـــور، تقول إحدى الشخصيات لسرير أصدق، ألخبرتك، شهرزاد إنّه خنزير؟ مستحيل لماذا الكذب؟ مناضلة يخزرونها الأبيض أسود، الأسود أبيض. إنمـــا لماذا ترفض الشك؟ كل شيء يجوز.. ليست شهرزاد، لم تعرف شهريان أبوها جان سجنة عدالة، خنزير سرها هذا حكايتها عنه، لو افتضت الأمور، لو عرض الناس على حقيقتهم.. كل شخص يصبح بفضيحة، فضيحة نفسها تعريها الفضيحة.. تعرضه بشعاً انتونة الخنازير بشاعة العرى، لا أحد يقترب من أحد كل يعاف نفسه. يعاف غيره، التلاقي ممنوع.. الاجتماع ممنوع، الزواج ممنوع انقـــراض نهاية لعيشه لو عرفت الحقيقة، إنما القناع الزيف يستر فضائح الناس فضـــائح عـــورات تمشي..." السرير ابن الكلب هو السبب، كذب علي دفعني، أوقعـــني خنزيرة ذلك "يلائمها ابن الحركي، أحوال متائبة يجتر عقدة أبيه، يجتر عقدة أبيها، أبوها أبوه عدوان للشعب لا يغنيان للثورة، أبوك؟ جرفة السين باعة الحركي دل عليه المظليين أبوه قتل أباك، أبوها؟ يختلس أموالهم أموالك الشعب أنت" (2).

لقـــد تظاهـــرت كـــلمات هذا النص لترسم صورة الخنزير بكل وضوح، وتكشـــف عـــن قـــراءة الروائي الفاحصة للواقع، مع أنه انتهى من كتابتها في أكـــتوبر، فإنها استطاعت أن تتنبأ بأحداث كثيرة صدقها الواقع اليومي المعيش، ممـــا أعطى للنص حمولة دلالية بشحنات متموجة تنهل من حسن تمسك باللغة مع توظيف الحمولات المعرفية التراثية بمنظار حداثي، حيث تلتقي فيه شهرزاد مـــع الخنزير الذي يتفاعل مع الشعب تفاعلاً سلبياً. وفن الرواية "يحكي العادي واليومـــي الـــذي يعيشه الناس كنماذج وأنماط، والرواية العربية، إذ تقول الضد

والمختـــلف، تضع نفسها في موقع ثورة عميقة، قد تكون السياسة سطحها، لكن أعماقهـــا أبعـــد من ذلك، لأنها ضاربة فيها وراء السياسي، لأنها قالب للأسئلة الكبرى عن الإنسان والعصر والحياة الاجتماعية"(3).

لقـــد أراد الروائي أن يسجل موقفاً مشرفاً من التحولات، وإن كان مضاداً للـــتيار الســـائد آنـــذاك، والـــذي أســـاء إلى روايـــة "نار ونور" بنقده السلبي والأيديولوجـــي مـــن دون أن يكـــلف نفسه حتى حق الالتفات إليها إلتفاتة أدبية تكشـــف عن قدرة هذا المبدع على التعامل مع اللغة من موقع العارف لا موقع المتعـــلم. إن أغلـــبية هـــؤلاء النقاد يقفون عند القراءة السطحية التي تقف عند الأحـــداث كما ترويها الكلمات المقروءة، أما أن يصعد القارئ بعد هذه الأحداث الســـطحية إلى ماوراءها -إن كان لها وراء- من أبعاد نفسية ورمزية فذلك ما يتعذر على تلك الكثرة، حتى يتصدى لها قارئ ممتاز، فيدرك الماوراء ثم يكتب لسائر القراء ما قد أدركه فعندئذ يكون هذا القارئ الكاتب ناقداً(4).

إن الـــتمازج الذي أحدثه الروائي بين مفهوم الخنزير ومفاهيم أخرى جعل الـــنص مفـــتوحاً على عدة تأويلات جمالية حاملاً لتنوع دلالي يقوي الإحساس، ويمكن الروائي من الحدث إلى درجة تغطيته والتصرف فيه حتى يغدو لا حدث مكونـــاً لعلائق إسنادية تبرر وجود الخنازير في مجتمع البشر بما يصدر عنه مـــن تصرفات، فإن ما هاج فعل المنكر وعاث في الدنيا فساداً، فكأن سعادته لا تـــتحقق إلا في تعاسة الآخرين، إن الخنزير هذا، ليس شخصية روائية تقليدية، إنـــه بالمعنى الحداثي مفهوم للتستر والكتمان لقضاء الحاجات غير المشروعة، وقـــد يصـــل إلى حـــد التلطف والتودد، ولكنه في الأخير خنزير بكل ما حمل الـــروائي هـــذه الكلمة من دلالات، فهو يجمع بين اللطف والخطف ويميل إلى الـــتدمير، يدعـــي الطهر وهو يقوم بالمنكر والفساد. وذلك لا يتركه عبد المالك مرتاض من دون محاكمة "الشبهة مجرد شبهة، كيف تصدق؟ لماذا قتلت فرنسا أباك بالشبهة فقط؟ دل عليه الحركي.. بدون محاكمة أعدموه إنما الأمر يختلف. الثورة عادية على الرغم من أنه خنزير.. لا بد من بينه إنما ستجدها.. ستظهر الحقيقة كل الخنازير بجزاء.. يجيء يومك يا اللحاس أو الله من العدالة ما تفلت أنت وأصحابك لازم الثورة تطهر منهم المجتمع، لازم"(5).

أن الخـــنزير خفاش يمتص دماء الآخرين طفيلي، يأخذه ما ليس من حقه، وهو في نظر الآخرين غول يتمنى تمزيق لحمه إرباً إرباً ولكن عبثاً يحاولون، إنـــه غـــول، والغـــول لا يقبض عليه إنه مفهوم وليس شخصاً، إنه الخوف إنه

الفــزع، إنه الظلام، إنه متعدد الأوجه والتصرفات، فالخنازير متعددة ومتنوعة لكــن هدفها في الحياة واحد، إنها تحافظ على مصالحها بكل شراسة وقوة ، وقد حــرص هــذا المــبدع كــل الحرص على أن تبتعد مفاهيمه هذه عن الغرائبية والجــنون، إنهــا مفاهيم واقعية تعيش معها وتتنبأ بالغائب والمسكوت عنه. إنها تــنظر إلى الواقــع نظــرة مــتيقظة بعيداً عن الدعاية والتشهير، وتمارس كل نشــاطاتها بــلغة تجمع بين الحب والكراهية، بين الطهارة والتعفن، مستفيدة من الزخم المعرفي للمؤلف، وبذلك كان لها موقف صحيح ومتزن من الأحداث التي غدت مفاهيم فكرية.

لقــد وظف هذا الروائي لذلك لغة تجمع بين المحاباة والعدائية، بين الميل والــنفور وقــد وفــق في ذلك إلى درجة أنّ الحدث الروائي لم يستطع اللحاق بجماليــة الــلغة الــتي حاصــرت أيضاً الشخصيات وكشفت أبعادها الجمالية والفكــرية، ولنا في "الخنزير" مثال واضح. "على ظهرك حمل أي ثقل، التحمل شــاق الكــثير ينتظر، واجبك. هو طليق إهانة للعدالة شوه الحقيقة وضع على وجههــا قــناعاً أسود. أفلح لا أحد رأى وجهها. أبرزها في صورة غول سبعة وجوه، سبعة رؤوس وجه خنزير، رأس غول أي نجاح يكاد يطير"(6).

على الرغم من هذا التعدد في الوجه والرأس، إلا أن الروائي متمكن منه، قــابض عليه، ومرد هذا تمكن المبدع من أدواته الإجرائية، ومعرفته بالقدرات التعــبيرية لــلغة العربية التي تأخذ بالاشتراك اللفظي، والترادف والتضاد. ولم يكتف الروائي عبد المالك مرتاض بهذا، بل نهل من مرجعية المبررات الجاهزة ليحمــل نصه بعداً فكرياً واجتماعياً يعكس توجهاً ما: "أنت المناضل تعطي بنتك لخــنزير مســتحيل ونسيت هو مدير الشركة، أوف أي واحد يمكن.. المناصب فقــدت قيمــتها أي واحد يمكن أي شيء زمان الأكتاف نحن نعرف هذا.. حتى واحد ما يخضعها"(7).

ويعكس هذا النص جمالية تعتمد على استعمال النص الوسطي التي تجمع بين الفصحى والعامية والمحملة بالدلالات المركزة والتي تنهل من مرجعية لغة مناسبة للشخصية فكرياً وجمالياً ثم إنّ هذا النص يقوم على التقابل الموقفي:

مناضل	*خنزير*
زمان الأكتاف	*زمان الشطارة*

ولــم يكــتف هذا الروائي بهذا فقط، بل ضمن النص الأصلي نصاً داخلياً قطع النص الأول، ودل عليه النقاط المستعملة داخل النص، وبذلك تمكن القارئ

من المشاركة في صناعة الحدث، وجاءت رواية الخنازير نصاً مفتوحاً يمارس عليه القارئ فعلية المفكر مما يولد حميمة بينه وبين النص، فيغدو القارئ مبدعاً للنص ومنتجاً له في الكثير من المواطن. وفي مواطن أخرى يخضع إلى سلطة المبدع وطريقته الخاصة في الكتابة والرواية بوصفها جنساً أدبياً تفكر "في نفسها ككتابة، وتسائل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتتح بها الأحداث الروائية، والنهاية التي تختم بها، وزمن المحكي، ومنح الاستظهار للقارئ الضمني الذي يتصور النص أنه يتلقى الرواية، وكيف يتلقاها، وأيضاً من خلال استحضار الواقع بالمتخيل"(8). ومن الخصوصية الجمالية في هذا النص اعتماده على الحمولة الإيحائية لبعض التعابير الكثيرة التداول في المجتمع، فقد حملت الصفحات الأولى من الرواية تنغيمية أمامياً الثورة الزراعية، أمامياً الثورة الزراعية" وهي تنغيمية بمثابة الغمز والهمز، وتكشف عن زمن الحدث وتقييد أبعاده الأيديولوجية وتوجهاته الاجتماعية ومقوماته الفكرية.

ويستمر هذا الأسلوب مع كل الرواية ويتصاعد ويعلو ويرقى إلى درجة قد يسيء إلى صاحب النص، وتقييده وتمارس عليه التهميش والعزلة، لأنه خطر، ولهذا عانى عبد المالك مرتاض من النقض السيء لـ "نار ونور" الذي اعتمد على الأحكام الجاهزة انطلاقاً من التوجه الأيديولوجي، إنه نقد لم ينصف الرجل، ومن ثم أساء إلى نفسه وأساء إلى الإبداع الجزائري المشرف. إنه نقد لا يتعامل مع الحقيقة، إنه يمقتها. ولكن عبثاً حاول، لأن القراءة الثانية لأعمال عبد المالك مرتاض الروائية تكشف عن جماليتها المغيبة والمسكوت عنها.

ولم تكتف لغة الرواية بحاصرة الشخصيات، بل إنها عرتها وأبانت عليها عندما كشف لها عن مستواها اللغوي".. أنت فقط تختلس، الاختلاس أصبح مشروعاً. للظروف أحكام.. شرعت الخنازير تجهيزه السابق كان يختلس. لماذا لا أنت؟ (الجبان من لا يختلس..) هذه لغة الخنازير"(9).

إنّ اللغة عند عبد المالك مرتاض مجال حيوي موظف توظيفاً جمالياً لخدمة بنية النص الروائي، إنه استثمار مربح، وأداة مطواعة في يدي هذا الفنان، فإن أكثر من المترادفات والأضداد فليس على سبيل الزخرف الإبداعي، أو الإسراف اللغوي، بل تفنن وتمكن واقتدار، ذلك أن هذا الروائي يتعامل مع اللغة تفكيراً وممارسة بخلاف بعض الروائيين الذين يفكرون بلغة ويكتبون بأخرى.

إن لغـــة الجنس عند هذا المبدع لغة تخدم النص الروائي فهي عنصر من عناصـــر البناء الفني، فالجنس ليس هدفاً في حد ذاته إنما تقنية تدخل في صميم العمـــلية الإبداعيـــة، إنهـــا لغـــة تقدم الحدث "المفهوم" وهي بعيدة عن الشبقية والشهوانية، وهي أقرب ما تكون إلى اللغة الإنسانية بحسب المقام.

وكمـــا ســـبقت الإشـــارة إليه فإن عبد المالك مرتاض يترك مجالاً للقارئ الضـــمني الـــذي يتلقى النص الروائي من خلال تقطيع النصوص، وبذلك يقدم عمله هذا كفعل كتابة، إنه منظور حداثي يستفيد من نظرية السرد بخاصة ومن الـــنظريات الأدبيـــة والنقدية بعامة. ويتحول هذا القارئ إلى كاتب سارد عندما تتشاكل معاناته اليومية مع مفهوم المعاناة داخل النص الروائي، ولعل أهم سؤال يطـــرح هل أن الكتابة عند عبد المالك مرتاض الهدف؟ أي أنها مقصودة لذاتها؟ أو هل أنه كان يهتم بما هو خارج الكتابة؟ أي كتابة لا تنتهي، كتابة معاودة؟

□□

■ الإحالات:

1- *بوشوشة بن جمعة المغاربية المعاصرة 106 مجلة كتابات معاصرة عدد 29 ديسمبر 96 جانفي 97*
2- *عبد المالك مرتاض الخنازير 46*
3- *موســى الســيد مرجعية الرواية واتجاهات النقد في الثقافة العربية المعاصرة 63 مجلة الوحدة 49 أكتوبر 1988 المجلس القومي للثقافة العربية الرباط المغرب.*
4- *زكي نجيب محمود في الفلسفة النقد ط1 1997 دار الشرق*
5- *الخنازير 97*
6- *م ن 1977*
7- *م ن 95*
8- *محمد التازي مفهوم الروائية 96 مجلة الوحدة عدد 49*
9- *الخنازير 200*

□□□

الشخصية في رواية
"صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض

إن رواية "صوت الكهف" رواية جزائرية استطاعت بحق أن تجعل الكثير من النقاد يلتفتون إليها، لأنها وفقت في توظيف تقنيات الرواية الجديدة، سنقف عند جمالية الشخصية في هذه الرواية، وربما سمحت لنا فرصة أخرى بالوقوف عند مكونات البنية السردية الأخرى فيها.

لعل من نافلة القول أن نشير إلى أن الرواية الجديدة تعتمد على تدمير تلك الشخصية الروائية التقليدية، وتطرح بديلاً لها. فنتالي ساروت، وهي من مؤسسي الرواية الجديدة، تؤكد في كتابها "عصر الشك" أن الشخصية فقدت شيئاً فشيئاً كل ما يعنيها كتشكيل أجدادها، وبيتها المبني بعناية والمتنوع بالأشياء المختلفة، من قبو البيت مروراً بأدوات الزينة إلى كل ما يملكه هذا البيت.. فقدت ذلك الشيء الثمين الذي تتميز به وهو اسمها. فالشخوص كالتكوينات التشكيلية تتاهت..

لقد كانت الشخصية في هذه الرواية عنصراً مهماً من عناصر البنية السردية، فقد تم الإعلان عن انتهاء تلك الفرضيات حيث الشخصية نمطية، وطرح بديل لها حيث تلاعب المؤلف بالضمائر لطمس معالم الشخصية وبذلك يضمن للقارئ المشاركة في إبداع النص وبنائه. يقول في (ص11) وأنت تتبخترين عبر الزمان السحيق.

بألف اسم وألف وجه بألف حركة وألف تاريخ. وأنت حاضرة في كل ربوة. وأنت جاثمة في كل هضبة. وأنتم عنها تبحثون. وأصواتكم تتعالى تهز سقف السماء الرحاب. تمزق آفاق الأرض. تملأ الفضاء ضجيجاً وعجيجاً. كلكم يتساءل: أين حدهم؟ فقط أين الصوت الذي يدلنا عليها؟ فقط أين الطريق الذي نسلكه إليها؟ حدهم.. فهل ضاعت منا إلى الأبد؟ فهل اغتصبوها؟ يا ويلتنا كلهم يريد أن يعرفك وهو أنت. وكلهم يريد أن يسمع صوتك وهو مسمعك. وأنت هم فهل تدرين ويدرون؟

ونحـن عـندما نفصـل هذا العمل. نجد الأهالي وهم سكان الربوة، وفئة المسـتعمرين والقائد، ولدينا فئة ثالثة، وهي فئة العمال، وهي وسط بين الأولى والـثانية بين الأهالي والمستعمرين. وفي مقام آخر لدينا الطاهر وبيبكو وزينب فكيـف اسـتطاع هـذا الـروائي تقديم الطاهر وبيبكو وزينب والفئات الثلاث، شخصية متناهية، شخصية لا اسم ولا أجداد ولا شيء؟

إن هذه الشخصية هي شخصية من ورق، ولم تأت لتقدم حلولاً، بل جاءت لـتطرح قضـية. لقد قدمها المؤلف في صيغة ثنائية: زينب والطاهر /جاكلين وبيبيكو، وهي شخصيات ليس لها معالم محددة، فلا ماضي لها، ولا مستقبل لها إلا فـي إطـار البـنية السردية، ولا إمكانات مادية، أو بمعنى آخر. ولا وجود لـلمزاج الـذي يملي عليها أفعالها. فزينب قد تماثل أو تطابق شخصيات أخرى تختلف عنها في الاسم فقط، فزينب هي تارة زوليخة، وتارة هي الطاهر، ورابح الجن قد يصبح ابنه. وصالح الذيب هو صورة أخرى لبيبيكو. فهذه الشخصيات لا تمـلك خصـائص اجـتماعية فكرية وثقافية، وحتى إن وجدت عندها، فهي مشـكوك فيهـا، بـل مشكوك حتى في الشخصيات نفسها. فزينب، هذه أتعبت الغديـر. هذه مجنونة؟ أتعبتني بحركتها النشيطة؟ أهي سمكة بشرية؟ ماذا أقول لهـا؟ لا أقـوى على دفعها. لا أقدر على ابتلاعها لنفسي، لو أستطيع الاستئثار بهـا" (ص18) هي أنثى دون أن تكون أنثى،'ولعل المرأة هنا لا تمثل إلا وجهاً آخـر لزيـنب، وهـي طوراً الأرض، يقول في (ص56-57) لم يكن لديه إلا الأرض الذهـب. أعز ما يملك. أغلى ما تملكون. أرض زينب. زينب الأرض، أرضـها الخصـبة، الجملة، أعز ما تملكون. هل لكم رأي غير هذا؟ أبداً، لا. وهي طورا آخر شيء "خرافي لو شاهدتك حلومة، وأنت تحلقين من فوق الربوة العاليـة، أو علم الجزائر ملأة واحدة فضفاضة خضراء بيضاء حمراء وهي ما كـان ليـس إلا أنت مجرد زينب. مجرد مكان تكالبوا عليه. أنت كائن ارتدى لـباس البشـر (ص؟) فشخصـية زينب وإن بدت في البداية بمعالم تكاد تكون واضـحة، تفقـد فـي كل وضع كل ملمح محدد ومؤطر لشخصيتها، إنها ذلك الشـيء الـذي لا يقـبض عليه، إنها تتجدد باستمرار. وهذا ما يربك القاريء ويجعـل خيـوط الـرواية تنفلت من بين أصابعه. ذلك أن هذه الشخصية غير محدودة بمعالم وبفكر وبمزاج وعواطف ولها تاريخ وميلاد ومكان وتواجد.

وفـي موقـع آخـر من الرواية يقول السارد: "يا أصحاب الربوة. زينب خـرافة العقد خرافة. أنت بالذات خرافة. خرافة في خرافة. هل تفهم؟ هذه هي

الحقيقــة" (ص77) فزيــنب ليست ههنا شخصية إنها وظيفة داخل السرد. وقد سبقنا إلى تحديد مفهوم الشخصية عند الروائي من خلال دراسة لنا حول رواية الخنازير، إلى أن الشخصية عنده هي مفهوم، وكل من تقمص ذلك المفهوم فإنه تـلك الشخصــية. وكذلك الأمر ههنا، فشخصية زينب هي مفهوم يقوم بوظيفة ســردية يســتثمرها السارد في تشكيل البناء الفني للعمل. وقد تصبح زينب هذه شخصــية أســطورية لا وجــود لها فهو بعد أن ذكرها وأعطاها مميزات كاد القــارئ أن يصــل إلى تحديد معالمها، يمحو كل هذا وينقلب على القارئ، إنها خــرافة. وهــذا مــا يؤكد على أن الشخصيات في الرواية الجديدة هي كائنات ورقيــة يشكلها المبدع كيف ما شاء، وإذا كان الأمر كذلك فهل تنفلت الشخصية من سلطة المبدع؟ وإلا فإنها قد تصبح لسان حال داخل النص الروائي، ويصبح الكــلام والحديث الذي يدور داخل النص السردي ليس حديث الشخصية، وإنما حديــث الروائي. إن للشخصية دوراً واحداً، وهو دور السرد، فالوظيفة السردية هي التي تتحكم في كل شيء، وهي التي تجعل الشخصية في مكان معين، ولعل هــذا الارتــباط هــو الــذي يســهم في بناء الحدث بالمفهوم الجديد. يقول في (ص21) إنمــا ماذا تفعل؟ أنت تخادع نفسك. من أنت؟ هل أنت إلا مجرد راع؟ ترعى مواشي أمك.. أبوك؟ ماذا تعرف عنه؟ تسمع الآخرين فقط يتحدثون عنه كالماضي الميت. كالزمن الضائع من قبضة التاريخ، أبوك.." فهل أن هذا النص يؤكــد على مبدأ أن الشخصية هي من كارتون أو من ورق يكيفها الروائي كما يشــاء؟ أو أن هناك نوع من الانفلات والتحرر من قبضة الروائي؟ كلنا يعرف أن الــرواية الجديــدة تدعــو القارئ إلى المشاركة في إبداع النص، فهي نص مفــتوح عــلى تعــدد القراءة. والمبدع يعمل على مشاركة القارئ في العملية الإبداعيــة، فهو شريك لا يستغنى عنه. ومن هنا فإن توظيف الشخصية يخضع لخصــائص ســردية حيــث يخــدم السرد الذي تسير عليه الرواية، وقد صرح الــروائي قــائلاً" أنــت شخصــية من ورق، بمعنى أنها قابلة لإعادة التشكيل والــترتيب، في حين أن شخصية الرواية التقليدية تأخذ معالم مكتملة وخصائص ومميــزات وفكــر واجتماع ومن ثم يصعب إعادة تشكيلها مرة ثانية. ومن هنا نقــول إن الشخصــية فــي هذا النص السردي هي فرضت أن تأتي على هذه الصــورة، إن المقام لا يسمح بالوقف عند كل الشخصيات، ولهذا سعينا إلى أن نقدم صورة عنها.

لقد ارتبط وجود الشخصية ههنا بزمن الثورة الجزائرية، فهل كان الروائي

يقصد من وراء طمس معالم الشخصية التأكيد على أن هذه الثورة هي ثورة أمة ثــورة شعب وليست ثورة فرد أو شخص؟ قد يكون هذا سبباً من الأسباب التي جعــلت هذا المبدع يختار هذا النوع من التقنية في كتابة هذا النص الذي انتهى مــن كتابته عام 1982، وطبع سنة 1986 بدار الحداثة بيروت، ويقع في 215 صفحة من حجم 18/12.

3- جراحات الماضي.. تجربة في الكتابة

- (قراءة في رواية "ذاك الحنين" للحبيب السائح)

مــن أين نبدأ؟ وما هي مفاتيح هذا الروائي الذي يصر على التجدد، وهل عــلى هذه المفاتيح أن تنهل من مفاتيح نص "الصعود نحو الأسفل"؟ وهل لها أن تقــرر مع القرار؟ أو لها أن تأخذ بزمن نمرود؟ وهل هي مفاتيح قراءة نسقية؟ أو هي مفاتيح قراءة أيديولوجية، أو هي مفاتيح قراءة جمالية؟

لا نجــانب الصــواب إن ذهبــنا إلى أن هذا النص يقترح أدوات إجرائية خاصــة بــه، وإن كنا نقر بأنها تنهل من تجربة هذا الروائي المتمرد الذي بدأ قصصــاً فكشف عن قدرات تعبيرية مميزة من خلال تلك الأعمال التي كشفت عن حسن تمكن، وقدرة نوعية.

وارتــبط وجــود هذا المبدع بما يعرف عندنا بأدب السبعينات الذي أوجد جماليــة خاصــة فــي الكتابة الإبداعية تنهل من جمالية المضمون قبل جمالية الشكل، وتغلب الأيديولوجية على الفني.

فهــل صــعد الســائح نحــو الأسفل؟ أو أن أعماله هي التي صعدت نحو الأســفل؟ وهــل اتخــذ قراراً في تجربته في الكتابة؟ وإذا كان قد فعل ألم يتخذ قراراً غيره؟ وهل كان القرار قراراً واحداً أو أنه في الحقيقة قرارات؟

قــد يكون من المجانبة للصواب إن قمنا بقراءة اسقاطية لنصوص السائح الإبداعيــة، ولكن ألم تكن نصوصه أعمالاً إسقاطية على الواقع الجزائري؟ وإلا كيــف نفسر ذلك الإلحاح على تعرية هذا الواقع وفضحه بطريقة فيها الكثير من المجابهــة والعناد والمعاندة؟ ذاك هو الحبيب السائح الهادئ في معاملته الخلوق فــي جلســاته، الثائر العنيف في إبداعه، الهائج المنفعل إلى حد الثورة والهجوم المضاد دون هوادة.

أيحق للمبدع أن يكون صورة من هذا التناقض الحاصل في مجتمعنا؟ ومن جهـة أخـرى ألـم يكـن هذا المبدع ضحية من ضحايا اتجاه فني في الكتابة الإبداعية؟

لقـد أراد السايح أن يكتب نصاً مميزاً، إما أن يكون به أو لا يكون، نصاً يسـتطيع أن يـتجاوز أعماله السابقة من حيث تقنية الكتابة، نص يحتفل باللغة، نص للغة، ونص اللغة، ونص من اللغة.

إن ذاك "الحـنين" تجـربة سردية مارسها السايح بحب وألم وعنف، وهو نـص صـعب المراس يتحدى القارئ ويهاجمه منذ العنوان بلغة سردية كونت لنفسها جمالية خاصة لا تلين ولا تقدم نفسها في سهولة ويسر.

ثـم لِـمَ كـان الحنين؟ أهو حنين إلى ماض تولى؟ أو هو حنين إلى حنين آخـر؟ هل هو حسرة وألم؟ أو تشفي وانتقام؟ وهل مثل هذا النص لحظة ووعي عند هذا المبدع؟ أو أن السرد هو الذي تحكم في بنية النص؟

يـبدو أن السـائح الحـبيب يجمع بين الكتابة الواعية واللحظة اللاواعية للإبـداع ويسـعى في مشروعه هذا إلى تقديم رؤية للواقع من حوله، ومع ذلك يـبقى السـؤال مطروحاً، فهل بقي هذا الروائي وفياً لتلك القدرة الإبداعية التي عـرف بها؟ وهل تجاوز أعماله السابقة؟ وإلى أي حد استفاد إيجاباً أو سلباً من صدامية زمن النمرود؟

أعـتقد، جازمـاً، أن "ذاك الحنين" تجربة فنية مميزة استطاع الروائي أن يـتجدد فـنياً فيها عبر الاستمرارية في الكتابة، ومن خلال الاستفادة من تقنيات الـرواية الجديـدة، وفي الوقت نفسه نلمس حنيناً إلى تجاربه السابقة، واستثماراً فـنياً لهـا، وتوظيفـاً لجماليـات لغويـة تـنهل من حقل دلالي مؤسس على المتناقضات، ويجمع بين شعرية اللغة، وتقنية الخطاب السردي.

إن هـذا الـنص استطاع، إلى حد كبير، تأسيس جمالية سردية قد يكون السـائح متميزاً فيها، حيث يتزاوج الفصيح والعامي والدارج في خطاب يعطي دلالات إيحائيـة للـنص. إنـه التوالد والإخصاب اللغوي، إنه ينتج نصاً يحمل خصوصية فنية تعود إليه. فهل النص هو السائح؟ أو أن السائح هو النص؟

إن نـص "ذاك الحـنين" بـناء سردي يستحضر جواً أسطورياً، وخرافياً ممزوجاً بواقعية مقززة، أعطى للمبدع طواعية وحرية أكثر في رسم هذا البناء السردي.

-"سيدتي أبغي أن أجن كيما أقترب من قلبك.

-من يذكر أن الجنون حال عشق؟ لا رغبة لمجنون (الرواية 37).

فهل أن الكتابة لحظة جنون؟ وهل هي انفلات؟ أو تقيد والتزام وارتباط؟

لعـل أول مفتاح لهذا النص السردي هو تلك العدائية البارزة تجاه المتلقي مـن خلال جرأة اللغة في الاهتمام بالطابو والمحرم وتعرية الواقع من الداخل. ولكن ما موقف السارد من هذا النص؟ وهل لهذا النص مرجعية سياقية ما؟

يقول -وغاشها؟

يسـمي فيها أهلا منها الغاشي ويستثنيها فتعبس فتهب عصفة قلبي تلولبه فيضيع عنه التوازن فيعثر.

-حاشـاك سـيدتي، الغاشـي هم من تجمعهم حلقة خليفة المداح وتفرقهم صفارة البرجي البوليسي.

-الأول صـفحة من كتابي المحظور، والثاني سلت خيوطها من عروقي، الأول والزواج اللسان والمسطرة النص: 35.

إن نـص "ذاك الحـنين يـنهل مـن سـياق سيميائي يقوم على المحاسبة والمحاكمـة والتشفي، ومن هنا قد نجد السارد في مواقع متعددة من هذا النص متفرجاً أكثر منه صانعاً للأحداث أو مشاركاً فيها. إنه يكتب من موقع القارئ لا مـن موقـع المبدع، فهو يحاسب النص ويشدّ عليه الخناق إلى درجة أن النص عـانى مـن سلطة الكاتب عليه، وما يبرر هذا هو حرص السارد على أن ينتج نصـا نـثرياً من موقع القارئ أكثر من موقع المبدع. فهو يتخير مواقف تخدم خطاً سردياً خاصاً، ومن هنا نجد أن البنية داخل النص قد تقفز وقد تتعثر، وقد تنساب في سهولة ويسر.

ومـع ذلـك مـا خصوصية هذا النص؟ ولماذا نقف عنده؟ وهل ما زال الروائي السائح قادراً على إنتاج تجارب سردية جديدة؟ ثم ما الاستراتيجية التي انطلق منها لكتابة هذا النص؟

إن "ذاك الحنين" تجربة سردية تقاوم اللغة باللغة من أجل اللغة، إنها تسعى إلى أن تؤسـس خطاباً مميزاً يعتمد على التجديد في الكتابة الروائية، ولهذا كان من الضروري علينا أن نقدم قراءة لهذا النص المتميز وفق رؤية نقدية معاصرة بـأدوات إجـرائية تمكننا من فك شفرات النص، وتجعلنا نساهم في إبداعه من جديد.

وانطلاقاً مما سبق وجدنا أنه من الضروري أن نبدأ بالحديث عن البنية اللغوية، فهي عماد هذا النص، وفيها تتجلى ملامح التجديد. فيها غامر الروائي صوب تجربة جديدة. إن هذا النص نص يتحدى القارئ بعلائق اسنادية تجمع بين مستويات لغوية متعددة، ويعتمد على مرجعيات سيميائية كثيرة.

وكان من الواجب علينا أن نهتم بهذا المستوى الجمالي، لأن الكتابة الروائية في الأساس تجربة في الكتابة، إنها ولادة نصية تتصارع مع اللغة، لأن المبدع في تحد صارخ مع اللغة، ويبدو أن السائح الحبيب عانى الأمرين من ويل لغة تتحدى الصعاب، وتتحداه هو أيضاً، وكان لزاماً عليه أن يخوض التجربة وكله إرادة في قهر شوكة هذه اللغة، وكان لزاماً عليه أن يعتقد في انتصاره عليها.

بنية النص اللغوية:

لقد استطاع السايح الحبيب بناء النص بناءً خاصاً مزج فيه بين الفصيح والعامي في تدرج لافت للنظر، حيث تتموج اللغة وتسبح في هذه الثنائية في تناسق وانسجام ويكشف على أن المبدع قد واجه اللغة وأراد أن ينتج نصاً تعلن فيه اللغة طواعيتها على الرغم منها، وبذلك استطاع الروائي أن يمارس لعبته المفضلة على القارئ بسلطة النص المعاند والذي لا يسلمك نفسه بسهولة، إنه نص يقاوم القارئ ويهاجمه ولا يهادن. وقد يشعر المقترب من النص بقدرته على الممانعة والعصيان إلى درجة النفور، وما إن يصل إلى هذا الحد يدعوك من جديد في تحد صارخ.

إن البنية اللغوية لهذا النص تتأسس على أساس كتابة نص يكون به السائح أو لا يكون، وأعتقد جازماً أنه استطاع إلى حد بعيد أن ينجح في مسعاه من دون أن يمكنك من الوصول إلى مفاتيح هذا النص، فهو يأبى ويتمنع ويقاوم مقاومة الفتاة العازب لفعل الاغتصاب، وعليك أن تتودد إليه وتقترب منه وتشعر بأنفاسه وبخلجاته، تتمنع وهي الراغبة باستعمال النص للغة وسطى تتأرجح بين لغة الخاصة ولغة العامة تعكس في مستوى لغوي مقصود. نقرأ في الصفحة 53 هنا كانت القشدة وكانت اللعب والدمى المتحركة، وكان المساء وكان الزوال وكانت العطلة وكان الفرح، وهنا كانت صبايا جيل الستين، بعد عشر سنين، ينساق إلى الحزن تباعاً، إلى الغربة، إلى قفر القلب، إلى تعاسة الروح، يكرع من نبع الإهانة، ويقتات من مغمس الغصة، شباب كانوا يعشقون،

أو يهجرون، أو يعلقون حبالاً، وصبايا كن يعشقن أو يشربن الجافيل، وكان كل شيء مجللاً بقدسية الشرف حتى الخطبة، ثم ينتقل إلى مستوى آخر من دون أن نشــعر بذلــك، إلا بعــد حين يواصل "ويوم الطعن كروم العوام يا حضار في الظهــر بالخــنجر الغدار تغيرت حال البلاد وراح السهب يسقي القبلي والغبار، صـــارت الرجولية والجلال للذكريات وعاد العشق هجرة الزواج منتهى الجنون بعــد الــثلاثين، وبقي للشرف هامش في حاشية سرد المحنة لا يستوعب فصلاً منها كيما تنسى.."(النص: 53).

وهكذا يعرض النص نفسه بلغة وسطى عزيزة النفس سهلة ممتنعة، وهي لغة تكشف عن عذابات المبدع ومعاناته مع هذا النص إنه ولادة ثانية صعب أن يعاد مرتين، وقد يكون قد استنفد طاقة المبدع وأتى عليها، وإلا كيف نفسر هذه السهولة الممتعة، لقد استعصى النص حتى على المبدع نفسه، حيث يبدو السائح فــي صــراع مستمر معه، ولهذا تدرج معه بين لغة فصيحة ولغة عامية لعله يستطيع مراوغته والإنزياح به، ومع ذلك فقد انتصر النص ليبقي المبدع وحيداً، فقد تخلص من سجن الفنان، وانفلت بعيداً أنا ذاهب، أنت راحل، دمرتنا حماقات البشر" (النص: 146) هكذا يتودعان، وهكذا يفترقان.

أمــدت العامية، الممزوجة بفواصل مسجوعة، النص بجمالية خاصة تعتمد عــلى الإيقــاع الموســيقى في رسم طقوس فنية قد تقترب من عالم الأسطورة والخــرافة، وتــنهل من المظهر الاحتفالي للحلقة التي تعقد في الأسواق الشعبية كانت الفرجة أيام العز بإحضار، وكان الإنسان يروض الجن والحيوان، سبحان خــالقي الجــبار، ولمــا صار الإنسان، وصارت الحكمة للفجار والبلاد معرة للأخيــار وتصــالحت البومة مع العقاب، وتسالم الضبع مع الحمار، جاء القبلي ورفع ظل الخضرة غيبها في القفار.. النص 87.

إن كــل لفظة من هذا المقتطف تحمل دلالة مكثفة محملة بإيحاءات تعكس حاضــر الجزائر، وقد وظف لذلك نصاً يعتمد على بنية النص الشعبي من دون أن يكون منه ونحن إذ نشير إلى هذه الجمالية، فإننا في الواقع لا نريد أن نجتر ذلــك الحديــث حول العامية في النص الفصيح، لكننا نرغب في أن نكشف عن مــدى قدرة المبدع في استثمار القدرات الإيحائية لبنية النص الشعبي، والتي قد تســاعد القارئ على إنتاج النص من جديد خاصة إذا وفق المبدع في الوصول إلى الانســجام بيــن البنيتين (الفصيحة والعامية) كما وقع في هذا المقطع حيث يقــول قبله".. ولكن السائق أوضح أن عدداً منهم قد رحل قبل اليوم غير منتظر

دوره في سيرك عمار، وعالج محول السرعة في عصبية. كانت الفرجة.. (النص: 87).

وتقوم هذه البنية من موقع آخر على تناقض فادح ساعد كثيراً على انكسار السرد من خلال تلك التموجات والانحدارات والتمفصلات المتعددة المبنية على عدد من الفصول (18 فصلاً) فإلى أي مدى استطاعت هذه الجزئيات أن ترمم ذات المبدع المتصدعة والمتشظية؟ وإلى أي حد استطاعت أن تملأ ذلك الفراغ؟ أو أن تسود ذلك البياض؟

إن الوقوف عند بنية عناوين جزئيات هذا النص السردي يكشف لنا عن البعد السيميائي الذي رسمه هذا الفنان. إنه ينطلق من الخواء من الخراب من اللاشيء ليرسم لا شيء فليس هناك وجود وليس هناك عدم وليس هناك بداية وليس هناك نهاية إنه الدمار، إنه السراب، إنه التبدد، إنه الضياع، إنه الإبداع الجديد.

وتقوم بنية هذا النص في مقام آخر على تنويع في استعمال الجمل الإسمية والفعلية حتى في عناوين الفصول، حيث جاء أغلبها في صيغة اسمية وهي تفيد الثبات وعدم الحركة وكأنها تريد أن تقاوم. وهي على التوالي: (أي قادر على قهر الدهر، أنت أم الحجر – ريق الفجر من عسل الجنة– الشتاء يفقد ذاكرته– واليوم من أمسه في غده آيل إلى الحسرة– احتراق ظل لفاجعة أحزانه– امرأة من عناد ومرمر– العرابة تحمل قلب أم تموت أيضاً– يوم من أيام الرب الكريم– زمن العشق يعمر الفراش– الخنجر والبولالة، القمبري وقرقابو – نخب لديار المحنة– تلك صحراؤك، وذا الهذيان لا مفر) فقد أخذت صيغة الجملة الاسمية لتشير لتوقف الحركة. في حين نجد أن بقية الفصول قد جاءت بصيغة جملة فعلية لتعبر عن الحركة والتحول والتبدل والتغير وعدم الاستقرار على حال، وهي على التوالي (أبغي أن أجن كيما أقترب منك – إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة – قطعت الشجرة كبرت المقبرة وغادرت الشحارير– افتقدت الأعشاش لقاقيها ورحلت مادلين– غابت مادلين. أبداً) دالة على الفعل والحدث في حال متحركة. وقد نعلل هذا التباين بين الصيغتين إلى أن المبدع كان متلقياً أكثر منه مرسلاً، إنه كما ذكرنا سابقاً قدم العمل من وجهة نظر المتلقي أكثر من كونه مبدعاً. ولهذا لم يكن متضامناً مع نصه فحاسبه حساباً عسيراً، وكأنه أراد أن يدفع دفعاً إلى المشاركة في إبداع النص، لأنه وقف في موقعه.

إن هذه بنية النص اللغوية تحفز القارئ إلى ولوج عالم النص، ولكنها، في الوقـت ذاته، تكشف له عن علاقات اسنادية، ربما لم يألفها من قبل، هي بمثابة مستويات فكرية ناضجة أسست هذه البنية، وهي بنية تنحرف وتنزاح إلى درجة القلب والارتياب والشك. وهي بنية ترسم لك الشيء وما أن تحاول القبض عليه ينسـاب مـن بين أصابعك من دون شعور منك، وقد تحتاج إلى معاودة القراءة حـتى تـرمم تلك البنية من جديد، ففي الصفحة (33) فصل "أبغي أن أجن كيما أقترب منك" يبدأ في آخر أيام سموم أغسطس كانوا بين السحر وبين الفجر من بـلاد البسباس، ومن دخلة الولي رقب البلاد فظهر لـه أنثى تفترش صمتها.. "فيواصـل فـي نظم البنية ويشدك إليه وتعتقد أنه سيقدم لك شيئاً ولا تنتبه وإلاّ والفصـل قـد انتهى إلى لا شيء بقوله كانت الشوارع فارغة متعبة ورذاذ من المطـر يبلل الإسفلت تتكسر عليه الأنوار عند زاوية زنقة وأخرى، وقطط هنا وهـناك تـتهارش فـي القمامة (النص 41) هكذا يمارس السايح غوايته بتفنن وخـبث ومكـر ليقطع الحبل متى شاء ويردنا إلى نقطة الصفر. إنها بنية لغوية جديـدة تؤسس لخطاب روائي جديد. لقد عانى هذا النص من سلطة اللغة ومن سـلطة القـراءة قـراءة المبدع نفسه له، ومن سلطة الكاتب نفسه أيضاً. وعلى الـرغم مـن هذا الاقرار قد نجد صعوبة، في الأخير، في تحديد تموقع السايح بالنسبة إلى نصه، فهل هو مجرد قارئ ممتاز للنص؟

ويـأخذ فصل (الخنجر والبولالة، القمبري والقرقابو) بنية لغوية قد تتفرد عـن البـنية الكلية للنص، وإن كان من الصعب أن تفصل عن النص. أقول إن السايح كان كريماً مع هذا الفصل الوحيد الذي نشعر فيه بإنسيابية اللغة المفعمة بسيميائية "الديوان- قرقابو" لقد عاد السايح إلى طفولته إلى ذكريات يحن إليها.

ويكـاد هذا الفصل يختص في توظيف تقنية الوصف كعنصر من عناصر البـنية اللغوية، وقد أبدع الرجل في نقل المظهر الاحتفالي بدقة متناهية، وبقدرة تصـويرية نابعـة مـن معرفة بأصول هذا الخطاب المتميز، والذي يمتزج فيه الأسـطوري بالخيـالي بالصوفي بالديني بالواقعي، ويكون بذلك قد استثمر هذا المظهر كلياً.

ومـن جماليـة هـذا الفصـل أنه يصعب أن نستشهد بجزء ونترك باقي الصـورة مشوهة ومع ذلك نقتطف ما يلي ".. ودار دورة طاعة واستسماح في الرحـبة خافضـاً الرأس، محنياً الظهر على نغم العزف الذي تبدل إيقاعه آخذاً البدايات التي تعطي حركة صدره ورجليه الوزن الموافق لحركة يديه صاعدتين

من حدود فخذيه إلى مستوى بطنه فتلتمع الشفرتان.." (النص 131) هكذا يصف لــنا الروائي هذا المشهد وهو متمكن من لغته متصرف فيها حتى يشعر القارئ وكأن هذا المظهر الاحتفالي قائم أمامه.

ومــن العناصر المؤسسة لبنية هذا النص اللغوية اعتمادها على التنويع في الضــمائر فـلم يوظــف الســايح صيغة واحدة، بل استعمل المتكلم والمخاطب والغائب مما أعطى بعداً آخر وجعله نصاً منفتحاً على تعدد القراءة، خاصة وأنه لــم يســتعمل حواراً بالمفهوم الكلاسيكي بل نجد أن الحوار مضمن داخل بنية النص، فهو موجود وغير موجود. "يديك طرية ورطبة للحنة كما يد واحدة من بــلاد التفاح، تعرف بلاد التفاح؟ ماها مشتت وزيتها مشرمل. لم يعلق وسحبها مصطنعاً اغتياظاً باحثاً عن الرد، ولكن بالغرايب كان مد ساقه المعوقة فارتمت قدمــه كأنهــا ليست مفصلا منها – عمرك ما نترت الحلفا.." (النص: 49) لقد اندمــج الحــوار داخــل بنية النص ولم يعد العنصر القائم بذاته والذي تفرد له مســاحة خاصة في بناء النص السردي، فهو موجود ههنا بحسب ما يخدم بنية النص عموماً، وليؤسس جمالية النص التجديدية.

ومــن جمالية "ذاك الحنين" اللغوية سيطرة بعض المفاهيم على النص حتى غــدت سمة مميزة، من ذلك مفهوم الخمر، فهو هاجس مسيطر على الكاتب لا يكــاد ينفلت منه. قد يكون السايح قد تعامل معه في سياق سوسيو– ثقافي، فهو يمــثل الانحدار والانحطاط والسقوط، والهروب من الواقع، إنه لعنة هذا الواقع، جــاء فعــل الخمــر ليؤكد على الشاذ والناشز والمسكوت عنه. وفي موقع كان الــتوظيف للكشــف عن قيم حضارية" .. مثل أمرين إلى الغرفة فرشت بزربية حمــراء عــلى أطــرافها طولا وعرضا أفرشة صوفية عليها مخدات ومساند صــوفية بيضاء وشهباء وقهوية، وفي وسطها مائدة دائرية مرفلة بسماط أبيض مطــرز مغشى بقطعة نيلون شفافة عليها كؤوس وبيرة ونبيذ وصحون فخارية صــغيرة فيهــا الكاكــاو واللوز والجبن والزيتون والبصل وطفاية وعلبة دخان أمــريكي وقداحــة.." (النص: 94-95) فالخمر جاءت وسط ديكور عام يصف مشــهد حمــو القط مع شلته في حضرة حسنية الشهرية. وقلما تخلو جلسة من جلســات هــذا الــنص من حضور الخمر فيها (.. وبكأس نبيذ فشرب ص94) (طالــباً إلى الجميــع رفع نخب على صحة الصديق، وإذا هموا بالجلوس وفي أيديهــم الكــؤوس عانقهم حمو القط. بقية من رغوة البيرة عالقة شاربه..ص5) ولعــل الكــاتب كــان يرمي إلى تعرية هذا المجتمع من الداخل بالوقوف عند

لحظات التقاء الوعي مع اللاوعي حيث تمتزج اللذة والرغبة مع العقل والحكمة، ويتوحد الممنوع مع المرغوب فيه مع واقعنا المعيش.

جمالية الزمن:

إنه من الصعب القبض على زمن هذا النص، لأن الزمن قد انزاح كون لنفسه جمالية تقوم على تداخل أزمنة وتقاطعها، فالزمن لم يعد زمناً واحداً، إنه مجموعة من الأزمنة تشكل جمالية خاصة تؤسس بنية النص السردية. فقد لعب الزمن في هذا النص السردي دوراً مهما ضمن الحاضر والماضي والمستقبل، وبذلك يحدد الإطار الخاص للنص بكل مستوياته بحسب تواليها، وبكل أنواع الزمن الخارجية والداخلية والطبيعية، وقد ساعد الزمن كثيراً المبدع في نقل الأحداث إلى القارئ وفق تسلسل زمني وفقاً لمسارات فنية، فيصبح الوقت الذي تستغرقه القصة أو الرواية، كأنه اختصار للوقت الذي استغرقته المغامرة (ينظر ميشال بوتور.. بحوث في الرواية الجديدة 12 تر: فريد أنطونيوس).

ومن جمالية الزمن ها هنا أن السايح اعتمد كثيراً على الذاكرة في العودة إلى الوراء، وخاصة في فصل الخنجر والبولالة، والقمبري والقرقابو". كما اعتمد على ذاكرة الشخصيات في ذلك التقابل بين زمنين متعاكسين كذلك كان بوحباكة، لما أراد أن يدمج شيئاً عن تاريخ البلاد يتحرق حنيناً إلى زمن جميل، لم يسعفه التذكر إلا على أن يخط شيئاً مرضياً، كالحنين تماماً. هنا كانت سوزان، هنا أصبحت عينونة، وهنا كان متحف، هنا أصبح حماس، هنا كان ورد يسقى على هذه الشرفة، هنا أصبح ولد بوخنونة يعطن، ومن هذه الشرفات كان يرمي أيام الأعياد عدس الورق، ومن الشرفات صارت ترمي القاذورات تلقى وخنز النساء في كاغط يرمى، هنا كانت معطرة، هنا أمست مخرأة" (النص 53).

تقوم جمالية هذا النص على أساس أنه جمع بين زمن متقدم وزمن متأخر بوساطة زمن الإبداع الآني، وهذا التداخل هو الذي شكل بؤرة النص. ذلك أن الآن هي اللحظة التي تفصل بين "المتقدم والمتأخر في الزمن.. وتربط بينهما" (يمنى العيد في معرفة النص 12 دار الآفاق الجديدة).

إن الزمن في هذا النص يعتمد على زمن الحنين والتذكر، وعلى زمن التشفي وتعرية الواقع من الداخل، إنه زمن جاء ليرمم الذاكرة الجماعية، وفي الواقع اللازمن، ولهذا اجتهد المؤلف في تدميره، فلم يعد هناك زمن، إنه مخرب

مدمر، إنه الخواء، إنه اللاشيء، يقول عن تلك الساعة العجيبة الغريبة المعطلة عن الدوران، والمحملة بالكثير من الدلالات".. وقد بنى عليها اللقلاق البرهوش عشـــه قـــبل أن يختفي مخلفاً زقه الأبيض السائل لاصقاً بالأردواز، متوقفاً عند حدود أعلى الساعة الجدارية الوسطى في برج الواجهة ناحية الجنوب بين اثنين آخـــرين، المتوقفة في الرابعة بعد الزوال كما قدر بوحباكة، المتأخرة عن الثانية جهـــة الشـــرق بساعة وأربعين دقيقة أو متقدمة عليها بعشر ساعات وعشرين دقيقـــة، والمـــتأخرة عـــن الثالثة جهة الغرب بساعتين وتسع وعشرين دقيقة أو المـــتقدمة عليها بتسع ساعات وإحدى وثلاثين دقيقة، توقفت جميعها يوم توقف الـــزمان في البلاد، وانكسر زجاجها وتهرشم إطارها واندثرت أرقامها واسودت دوائرها.. "(النص: 78).

إن الـــزمن هـــا هنا زمن الضياع، زمن الخراب، لأن آلة الزمن معطلة، وحـــتى المـــزولة قـــد دُمرت، وهكذا يسعى السائح إلى تدمير كل ما يدل على الـــزمن وكل ما يشير إليه ".. ولا تزال ساعته تتأخر عن الساعة الحقيقية بسبع وثلاثين ثانية، ما دامت الساعة الحقيقية هي التي تحددها الشمس على المزولة، لأنهـــا لا تملك الديمومة الثابتة، لذا فهي لا تكون حقيقية إلا إذا صححت، ولكن الـــبلاد عـــزف عـــن أي تصـــحيح يخرسه الغي ويعميه العجاج فينسى جداول الحساب ويتنازل للخراب يبيد ذاكرة الساعة الشمسية.. "(النص 86).

ولا يـــتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يتجاوزه لما يوظف الزمن التاريخي بكـــل حمولـــته وســـيميائيته. يقول: "كان ينقش يباب ذاكرة المزولة المعروضة للتشـــرذم وشـــما في ذاكرة زمنه" ثم يقدم نصاً بلغة فرنسية، ويترجمه إلى اللغة العـــربية بمـــا نصـــه.. "هذه الساعة الشمسية الدقيقة أقامها السيد الفلكي كرافت الماكيـــر قبطان الجنود الفرنساويين برأي الحكيم ريم، شيخ البلد.. بناها عساكر لاليجـــون الـــنازلون بسعيدة بفضل وإعانة الحكام وضابط الجنود. سعيدة شهر رمضـــان إلى شـــهر ذوالحجـــة سنة 1353 الهجرية واحتار في أمر اختلاف التاريخين ثم أرجعه إلى أن الرقم الهندي أخطأ زمنه بحوالي ستة قرون، مسافة الميـــلاد والهجـــرة، ووطـــن نفسه على أن كل شيء حساب (جاعل الليل سكناً والشمس والقمر حسباناً) يخجله أن لم يعد قادراً على تحديد الزمن الذي صارت فيـــه المزولة شيئاً من الأشياء العادية.." (النص: 83-84) لقد أصبح الزمن ها هـــنا زمـــناً مفتوحاً لا يمكن حدّه بحد، فالحد هو اللاحد، والنهاية هي اللانهاية، والـــزمن هـــو غير الزمن. والنقل بصوت آخر إن الزمن في "ذاك الحنين" هو

زمن السرد ولا شيء غيره، ولعل هذا ما حرص المبدع على التأكيد عليه حتى يضمن للنص انفتاحا انفتاح الزمن من خلال مبدأ التتابع والتوالي والتعاقب والاستمرارية. لقد أسس السائح نصه على جمالية تعتمد على الزمن حيث خص إحدى صفحات استهلال النص بـ "قراءة المزولة – [هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً وقدّرناه منازل عدد السنين والحساب] – Fais comme moi Ne compte que – les heures ensoleillees [جاعل الليل سكناً والشمس والقمر حسباناً] الساعة الحقيقية هي التي تسيرها الساعة الشمسية. هكذا يركز المبدع على عنصر الزمن الفعلي الذي يرى الإنسان فيه النور، نور كل شيء، نور الحقيقة، ويكون الزمن فيه زمناً نيراً، وليس زمن ظلامياً.

وكان لا بد على المبدع، حتى يؤسس هذه الجمالية، أن يجعل الزمن ارتدادياً يقبع في ذكريات المحاسبة والمحاكمة لأوضاع المجتمع المبنية على التناقض والمفارقة والتمايز. وأعتقد أن الزمن قد تحكم في التحركات السردية للنص.

بنية الشخصية:

تتحدد معالم الشخصية في هذا النص السردي من بنية النص الروائي الجديد وهي شخصية ليست لها معالم محددة، إنها تختلف كلياً عن تلك الشخصية الكلاسيكية التي مجدتها الرواية التقليدية. فالشخصية ها هنا لا ماضي لها ولا حاضر ولا مستقبل، وإنما هي بحسب ما يخدم بنية السرد، وبحسب ما يقتضيه الموقف. فعلجية ولا لا حبارة وسعدية ويسمينة وبوحباكة ومالحة.. وغيرها من شخصيات هذا العمل شخصيات من الكرطون، شخصيات ورقية موظفة في النص توظيفاً جمالياً لا يمدنا إلا بما هو ضروري لخدمة خط الحكي. وقد سعى المبدع إلى طمس الشخصية والقضاء على معالمها المميزة ويلتقي هذا المسعى مع ما ذهبت إليه نطالي ساروت إن الشخصية فقدت شيئاً فشيئاً كل شيء، أجدادها، وبيتها المبني بعناية والخاص بالأشياء المختلفة، من قبو البيت إلى مستودع الحبوب مروراً بأدوات الزينة الدقيقة، فقدت أملاكها، شهادات استثمارها، وثيابها، وجسدها، ووجهها، وبخاصة فقدت ذلك الشيء الثمين الذي تتميز به: طبعها الخاص، وحتى اسمها (Nathalie Sarraute L,ere du soupcon Edition Galimard 1950 p. p 71/72)، فالشخصيات من دون أسماء لها ألقاب فقط كحمو القط بلا اسم، واسمي يانورة

الــلوز عــند نهاية الشتاء، يطل الربيع ينتظره القبلي، تحت نوارات اللوز، بلا مدينة أنا وقلبي المدينة لبلاد يبكيه قلبه، بلا أهل بين نشرهم الأهل وأنا الغريب، أنــا ذاكرة الشجر والحجر تذكاري.. (النص 98) هكذا كان حمو القط كائناً حياً يقوم بدور سردي داخل هذا النص. كائناً حياً ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخصية دون أن يكونه (عبد المالك مرتاض تحليل الخطاب السردي 126).

ومــن اللافــت للانتباه كثرة الشخصيات الموظفة في هذا النص السردي، حتى أن القارئ يجد صعوبة في تتبعها وتذكرها، لقد اقتربت هذه الشخصية من الشخصــية المفهــوم الــتي وقفــنا عليها عند عبد المالك مرتاض في الخنازير وصوت الكهف، فليس هناك شخصية يمكن الوقوف على معالمها. وكل ما نجده هو عبارة عن تقاطعات لمفاهيم إنسانية تتجسد في أفعال ومواقف. يقف بوحباكة معلــناً عن وجود سلبي مقهور يصور اخفاقات المؤلف نفسه، والذي يقرأ النص يشــعر بـــ "بوحباكة حاضراً وإن لم يذكر اسماً أو صفة. وفي الواقع لا يحمل اســماً إنــه يحمل صفة، أو لنقل يعيش وضعاً لا يخصه بل يخص كل من مر بمثل حاله. إن بوحباكة قد يتجسد في أي إنسان وقد لا يتجسد، إنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته. وما حمله لهذا الاسم إلا على سبيل التمييز والترميز له. ذلــك أن الشخصــية تكون بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تــلخص هويــتها (حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي 160- المركز الثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء).

فقــد كان "مالحة" دالاً من نوع خاص فهو، إن كان ذكراً، فقد صبغ عليه المؤلــف صــفات الأنوثة بكل ما تحمل هذه الكلمة من شحنات، فاسمه "صفته" مؤنث، وقد فقد ذكورته، غير قادر على الحركة والمناورة حتى وإن كانت لديه إرادة، فهــي إرادة غيــر فاعلة كان مالحة أسر إليه والعجز حزن يدمر فيه ما تــبقى في صدره الصغير من حلم مجهض أن برارج الساكن في أعلى الكنيسة إلى يساره خلال عودته مساء الربيع وهو يلقلق بعد أن استقر في أعشاشه ينكده برشاقته.. (النص: 80).

ولعل من جمالية هذا النص أن المبدع قد قدم النص من نظر القارئ، فإنه لا يــترك شخصــياته حيــث يتموقع مع كل نقلة من النقلات السردية، حيث لا يكــون واصــفاً فقــط وإنما نشعر أنه داخل السرد مشاركاً فيه، كما حصل في الصــفحة 101 لم تكن تستطيع أن ترى ما يجري ولا أن تتبين باب الغرفة لأن ميمونــة كانت استقامت خارج الباب تبحث بعينيها المدورتين عن شيء ما في

عينـي الفتاة وفي وجهها بعد أن كشفت عنه إذا فتحت تنقيبة، وحركات جسمها النحيف ترسم دائرة في وقوفها على بابها في وقت تستقبل فيه زبائن، وسألتها بصوت فقد أية رخاوة إن كان ثمة أحد سيلحق بها..

هكـذا نجـد السائح الحبيب يصف لنا هذه الشخصيات وكأنه يرى المشهد أمامـه، ويقف لتعريته من الداخل، وفي الإطار نفسه يرسم صورة قاتمة للمرأة يجعـلها في وضع محتمل، وكأنه أراد أن يقول ماذا لو كانت المرأة لذة ومتعة، مـاذا لـو لم تكن إنساناً؟ ماذا لو كانت شيئاً عادياً بالنسبة للرجل، كأثاث البيت. لقـد قـدم المرأة في صورة تجمع بين السلبية والقهر والانهزام، قدم المرأة في ذلـك الحيز المظلم والذي نتحاشى الوقوف عنده. ولم يكن هذا التوظيف لغرض الإثارة الجنسية لدى القارئ، بل إنه قدم صورة للمرأة لا نتبين الغرض منها إلا بعـد الانـتهاء مـن قراءة النص. إن الوقوف عند المرأة في مظهرها السلبي، المـرأة السافلة، الساقطة، المرأة اللذة، له ما يبرره فنياً. ذلك أن السائح الحبيب كـان يريد أن نشعر بالتقزز والاشمئزاز من وضع المرأة الذي كان الرجل سبباً فيـه، وكذا الواقع المعيش المبني على علاقات فاسدة غير متكافئة وغير عادلة، مـاذا لـو كانت المرأة كما وظفها هذا المبدع، ماذا لو كانت المرأة لذة ومتعة؟ ومـاذا لـو كانت مستعدة لأن تنفق كل ما عندها مما خلفه لها زوجها من ذهب ومـال دفعة واحدة كي ترحل في سره ناعمة بفحولته، حتى إذا لم تعد إيحاءاتها ولا تصـاريحها نافعـة، وهـو يـردها، ويهددها بميمونة لطردها، ارتمت في أحضـانه ففتح ذراعيه يكاد يسقط لولا الجدار وراءه، يصفها بالمجنونة قبل أن يستوي، كأن لم يسبق له أن شرب، حافرا بنظراته القاسية، بينه وبينها خندقاً لا تـتجاوزه، وقد أمسكها بيديه المتشنجتين من ذراعيها يهزها ويقطر في أذنها أن ميمونة أهون عليه من لمس عيال رجل يموت، فغشيتها رائحة الجيفة فوعوعت وجرت نحو الكانيف (النص 105).

وتتضح هذه الصورة أكثر فأكثر في فصل "أبغي أن أجن كيما أقترب منك "حيـث موقف حاد من المرأة، لأنه يقوم بالكشف عن قضايا يتقزز منها المرء، إنـه يركز على الجانب الفظيع في المرأة، فهو يقدمها في صورة هامشية مخبأة فـي عالم المحرمات والطابو، وهو لا يتعامل معها إلا في هذا الجانب المظلم، جـانب الهامش من الحياة، فهل أن الهامشي هو المتن، هو الأصل، هو الصح، إنـه يلجأ إلى هذا العالم كي ما يعري الواقع، وينتقم منه من خلال الوقوف عند مجموعة من النساء في أوضاع متقاربة، وكأن النساء أصبحن امرأة واحدة. إن

السائح يتخير من وضع المرأة ما يخدم استراتيجيته الفنية التي تؤكد على الأوضاع السلبية في مجتمعنا، وقد استثمر لذلك النص الشعبي بكل ما يحمل من سمات دلالية، وقد وظف لذلك شخصية خليفة المداح وهي شخصية قد تكون أسطورية لها دور فعال في أحداث هذا النص السردي، إذ استطاعت أن تزوده بدلالات من خلال ذلك المد المتدفق من شحنات الذاكرة الجماعية المرتبطة بالمورث الشعبي، وتحضر هذه الشخصية لتفعل فعلها في النص، ثم تمر من دون أن نشعر بذلك، وتقدم نفسها بلغة وسطى في حلقة السوق كان خليفة المداح مسد على شواربه وطلب إغلاق الحلقة حتى لا يتسرب سر قصة اليتيمة في الدار الكبيرة، يا حضار، من مقام الفجار جاءتنا الأخبار.. "(النص 38) إنه نص مكثف اعتمد على تقنية الوصف والتشويق ليقدم صورة أخرى للمرأة في وضع يثير كثيراً من الشفقة ويكشف عن وحشية الرجل في افتراس ضحاياه والتنكيل بهم. لقد كانت شخصية "خليفة المداح" شخصية غريبة عجيبة. واستطاع المبدع عبرها أن يمرر خطابا، ربما عجز النص الفصيح عن حمله، وتوصيله إلى المتلقي. فحلقة خليفة المداح تجمع الناس، في حين أن صفارة البوليسي تفرقهم "حاشاك سيدتي" الغاشي هم من تجمعهم حلقة خليفة المداح وتفرقهم صفارة البرجي البوليسي (النص: 35).

إن شخصية خليفة المداح شخصية من ورق، وهي غير محددة المعالم، إنها مفهوم، إنها دور، إنها وظيفة. وإذا نحن حاولنا أن نرصدها، فإننا في الواقع لا نستطيع أن نحدها بحدود، ولا يمكن القبض عليها، هي كبقية الشخصيات الكثيرة في النص، والتي قد تكون سبب في إصابة القارئ بدوار إن حاولنا أن نحدد لها معالم، أو أن نرسم لها حدوداً. ولهذا قد تكون هذه الشخصية معادلاً موضوعياً للمبدع نفسه، وهي تتقاطع كثيراً مع شخصيات بوحباكة. كما تسهم هذه الشخصية في تطوير الحدث في ذلك الزخم اللغوي الممتد، وكم كان السائح موفقاً في توظيف هذه الشخصية في كسر السرد، أو مده بشحنات تعبيرية متدفقة، جعلت النص ينفتح على دلالات إيحائية. ثم إن التسمية نفسها "خليفة المداح" علاقة اسنادية تحيل إلى حمولة تنهل من مرجعية (المداح أو القوال) في الأوساط الشعبية. هذا الذي استثمر استثماراً مربحاً في المسرح الاحتفالي ومسرح الحلقة، حيث وجد فيه بعض المبدعين طاقة تعبيرية لا يستهان بها، خاصة إذا وظفت بعناية واهتمام، ولعل طروحات عبد القادر والطيب صديقي وعبد الكريم برشيد مفيدة في هذا المجال.

وقـد أضـفى حمر العين مسحة صوفية على النص من خلال رقصته في فصـل (الخنجر والبولالة..) في الصفحة 130 وما بعدها، حيث التقاطعات مع حـبارة هـذه المرأة السحرية، والتي هي عنوان هذا العمل السردي، وإن كان المؤلـف قـد اخـتار عنواناً آخر، والواقع أن الحنين كان لهذه الشخصية التي اسـتطاعت أن تسـمو بالعمل السردي إلى مستوى العجائبية.. تستحضر كشف حمـر العين عن صدره ودخوله حافياً رحبة التوبة حانياً بيديه المطبقتين مقدماً الإجلال والإكبار للشيوخ وللحضور كافريقي يؤدي الصلاة لطوطمه.." (النص: 130) ويقول بعد ذلك: "أدت حبارة تحية التوبة إعظاماً للشيوخ محنية قليلاً إلى الأمـام فانهـزت العباءة الطويلة المرصعة التي ترتديها تموجاً مطرداً متواتراً متناغماً كأنما أمواج النشأ والترصيع الممتزجين لا تنتهي إلا لتأتي أختها إحفاء بالقوام العامر. (النص: 133).

لقد أمد حمر العين – حبارة هذا الفصل بجمالية خاصة تقوم على توظيف الديـوان فـي إضـفاء مسـحة تبجيلية خاصة على النص، ومكنته من التوحد والذوبـان والانسجام والتناغم الحاصل في مجلس الديوان حيث تعوض الحركة الـلغة فـي التعبير، وتكتفي اللغة بدور ثانوي أو مكمل للمشهد، وبذلك يرتقي السـرد بـتقاطعات في بداية النص، فيتداخل الوصف والحوار، ويستمر السرد لينقطع وينكسر، ثم يرمم ذاته، وأكاد أجزم أن السائح في هذا الفصل كان مبدعاً لأن اعـتماده على شعرية الكلمة، وقدرته على الانصهار داخل البنية التعبيرية فـي هذا المشهد. ومما زاد في جمالية هاتين الشخصيتين "حمر العين – حبارة" أنها أوصاف فقط، كبقية الشخصيات، أي أنه لا توجد هنالك شخصيات بالمفهوم الفـني فـي الرواية التقليدية، إنها مفهوم، إنها وظيفة ليس إلا، ولهذا لا يقدم لنا شـيئاً عـن حمر العين أي من خلال رقصته، ونحن لا نعرف شيئاً عن حبارة أيضاً.

ومـن جماليـة الشخصية في هذا النص، توظيفه لشخصية "الحنين" وتقف مادلين شامخة لتشير إلى زمن ولى وتداعى ورحل إلى الأبد، مادلين سمة تحمل بعـداً فكـرياً، وحالا من الحضور والغياب، حالاً من الوعي بالذات، وحالا من النسيان والتناس، حالا من التناقض، حالا دون حال. وقد أخذت لنفسها مساحتين مـن الوجود النصي. افتقدت الأعشاش لقاليقها ورحلت مادلين وغابت مادلين، أبـداً هكـذا كان مصير مادلين محكوم عليها بالرحيل وبالغياب، وقد اختير لها صيغة الماضي، مسكينة مادلين التي ارتبط وجودها في النص بالأمان والراحة،

ارتــبط وجودهــا بالحسرة والأسف. فهل هناك من يأسف على رحيلها، رحيل فرنســا؟ هل هناك من يحن إلى هذا الزمن المسجى "وأن لا يبقى له من مادلين غيــر وجد مثل نور شمعة في مهب تيار هواء (النص:78) ولكن ما السر في مشاركة "مالحة" لــ "مادلين" الوجود في هذا الفصل؟ قد يطرح هذا الوجود أكثر من سؤال، لأن ثنائية الحضور والغياب تلعب دوراً منتجاً للبنية السردية، غياب الــلهو (مــادلين) حضــور الأنا (مالحة، حمو، القط، بلغرايب) مادلين الرحيل، مادلين الحنين، مادلين ماض تولى.

❑❑❑

١٧ - في جمالية النص الشفوي

بين الشفوية والكتابة:

تعدّ الكتابة مرتبة من مراتب النشاط الإنساني في بناء حضارته، وتقييدها ضمن حيز معلوم لنقل تجاربه المعيشة. وقد يتبادر إلى الذهن أن الكتابة قد أسهمت كثيراً في القضاء على الشفوية، لما قامت بتدوين النصوص الشفوية للمجتمع البشري لحفظها وصونها من الضياع والإهمال. وكثيراً ما نشير إلى أهمية التدوين في تاريخ الفكر الإسلامي، إذ بوساطته وصل إلينا النص الديني، والكثير من التراث الإسلامي الأول، ونزعم أيضاً أن الكتابة أكثر أمانة من الذاكرة التي تعتمد عليها البشرية في سرد أحداثها ومتغيراتها.

وقد نتساءل عن وظيفة اللغة، فهل تحدد وظيفتها في إنتاج الفكر أو في توصيله؟ يبدو أن اللغة تنتج الفكر وتوصله، ومن هنا تستفيد من الكتابة في إنجاز وظيفتها.

هذا، وقد ذهبت اللسانيات مع دي سوسير إلى الاهتمام بالصوت والاعتناء به وتمجيده على حساب الكتابة، فارتبطت الحقيقة بالصوت وتم تحقير الكتابة، ولكن "غياب الرموز المدونة أو النص المكتوب يجعل من المتعذر القراءة والاحتفاظ بالمقدمات المنطقية وبتنظيمها.وبالتالي يصعب التنظيم المنطقي ويبطل الاستنتاج"(1).

ويبدو أنه لا توجد لغة من دون صوت أو حركة أو رسم (كتابة) وهناك علاقة جد وطيدة بين القوانين التي تحكم المجموعات اللسانية الصوتية والنحوية والأسلوبية والسيمائية، وتعكس هذه القوانين العلاقات الموضوعية بين الموضوع المتحدث عنه، والحقيقة الخارجية، فالرموز الكتابية هي أشياء يمكن بفضلها أن نعبر عن علاقات الموضوعات المتبادلة، لكنها أشياء تناولها يكون

أيســر من تناول الموضوعات نفسها، وبذلك فإن كل عملية في الرموز الكتابية تطــابق تعبيراً ما في الموضوعات وغالباً ما يكون بوسعنا تجنب تناول الأشياء نفسها خلال العلاج المنهجي إلى نهايته. ذلك أنّ كل نتيجة نصل إليها في الكتابة الرمزية يمكن أن ننقلها إلى موضوعاتها لما بينها من تطابق أثبتناه منذ البداية.. والمعــلوم أنــه كلما كانت الرموز الكتابية دقيقة أعني كلما عظم عدد علاقات الأشياء التي تعبر عنها الرموز، كلما تبينا من عظم منافعها"(2).

وقد يتبادر إلى الذهن أنّ الكتابة قد أسهمت في التخفيف من غلواء الشفوية لما قامت بتدوين النصوص الشفوية للمجتمع البشري، ولكن مع هذا كله، فقد لا نجــانب الصــواب إن نحن اعتقدنا بحتمية فقدان الكتابة الحرفية قيمتها مستقبلاً بســبب الــتطورات العلمية التي تتجه إلى استعمال الإشارات الرقمية والرموز الصــورية محــل الحروف، وقد استفاد الباحثون كثيراً من هذا المستوى لقراءة النصــوص الــتي تبــثها الأقمار الصناعية سواء في المجال العسكري أو في المجال الزراعي، أو في مجالات أخرى.

ويــبدو أن العقــلية العــربية لا تحتفل بالمكتوب كثيراً بل تولي اهتمامها بالشــفوية، ففيمــا كــانت تنتقص من قيمة العالم الذي يعتمد على المكتوب في مجالســه العــلمية، أو حلقات درسه وتسميه صحفياً انتقاصاً لقيمته ومصدقيته، وكــانت تــبجل الذاكــرة وتقوي من سلطانها. وعندما عاود العرب قراءة هذا الــتراث الشفوي شكوا فيه وارتابوا في أمره، لأن نصوصه لم تسلم من التشويه والانحــراف لتعدد الروايات للخبر الواحد، ذلك أن الرواية استمرت قروناً، ولم تقيد هذه النصوص ضمن مدونات لاستحالة هذا في ذلك العصر.

وفــي المقابل نجد أنّ الإنسانية قد استفادت كثيراً من المدونات التي تركها الســابقون، وقــد اســتطاعت، عن طريق القراءة التخمينية، أن تفك الكثير من رمــوز هــذه المدونات، وكل اعتراف بأهمية التدوين في نقل العلم والمعارف والــتجارب، وحــتى نقل تلك الآراء التي تحط من قيمة الكتابة ذاتها، فقد سرد أفلاطون في مؤلفه "فيدروس" اعتراضات سقراط الأربعة على الكتابة(3).

1- *إنها تضعف الذاكرة نظراً لاعتماد هذه الأخيرة على دعامة خارجية وإن كــان هذا الاعتراض صحيحاً، فإنّ الكتابة قد تعين على التذكر، وربما زادت في القدرة التخزينية للذاكرة حيث تمدّها برموز وسمات جديدة كعلامات لاستحضار المعلومات.*

2- *تقــدم نصاً صامتاً لا غير، على الرغم من وجود كتابات ناطقة، إلا*

أننا في الواقع نستنطق هذه الكتابات ونسيقها ضمن أسيقة معينة، وهكذا تسلب السامع القدرة على السفر على أجنحة الخيال لتصور المعاني واستوضاح ما هو مكتوب، ويبدو أن هذا الاعتراض، وجيه فالنص الشعري على سبيل المثال، لا يمكن استيعاب كل طاقاته التعبيرية من دون أن ينشد، ولهذا كان أحمد شوقي يتفادى إنشاد الشعر، لأنه لا يجيده، لقد ظلت الكتابة الوسيلة الأكثر نجاعة، عبر التاريخ، للاتصال الثقافي، ولكن هذا لا ينفي كونها، في مجتمعات متخلفة، وسيلة ترف تعني نخبة اجتماعية، ولهذا تتمسك الفئات الاجتماعية الأخرى بالشفوية في أية ممارسة إبداعية، أو نشاط ثقافي أو مظهر من مظاهر الاحتفالية.

وعلى الرغم من معرفتنا للكتابة، وممارستنا لها، فإننا لم نستطع التخلص من الشفوية، فهي شيء متجذر فينا، هذه الشفوية التي تتجسد في المخبر لا في المظهر، أي في التفكير طوراً، وفي السلوك طورا آخر، وذلك على الرغم من التعلم والتبحر في أصول المعرفة بحكم الوراثة الشفوية التي تظل عالقة بالشخص كالطبيعة اللازبة، والجبلة المتحكمة من وجهة، وبحكم الانتماء العام إلى المجتمع النصف الشفوي من وجهة أخرى"(6).

وربما يعود هذا إلى أنّ الكتابة لم تمكننا من الاستفادة من جماليات النصوص الشفوية، لأنها عجزت عن نقلها، ذلك أنها لا تتوفر على تقنيات الشفوية التعبيرية لاختلاف المرجعية الثقافية لكل منهما، ثم إنّ الكتابة لا يمكن أن تشيع إلا في مجتمع مستقر، منظم، متطور، تحكمه علاقات قانونية وضعية، أو علاقات دينية روحية"(7). ومع ذلك، فإنه قد توجد مجتمعات متحضرة تعتمد على الشفوية في ممارستها البشرية لتوفر هذه الأخيرة على وسائل اتصال أكثر نجاعة وأكثر فائدة.

والواقع إذا كانت الكتابة جاءت لترسخ المستوى التقنيني للمجتمع في مرحلته التطورية، فإن الشفوية أنتجت لها قوانين مؤثرة كثيراً في العملية التواصلية بين البشر، ومن هنا تعجز الكتابة عن نقل جماليات التعبير الشفوية وتقنياتها، مع أننا ندون كل شيء مهم ونسجله، فهل يمكن للكتابة تدوين الشفوية، أو هل نستطيع نقل التراث الشفوي للمجتمع إلى تراث مكتوب؟

لعل ليس بالإمكان أن نقوم بهذا العمل، فللشفوية جماليات صوتية تعجز الكتابة عن نقلها، بالإضافة إلى اختلاف المرجعية الثقافية لكل منهما، كما سبقت

الإشـــارة إليـــه فــنحن في الواقع نعيش مع عدة مستويات لغوية، بينما تقتضي الكــتابة التعامل مع لغة واحدة. ولهذا قد لا نجد مقابلات صوتية لأمور أساسية فـــي الشـــفوية التي تنهل من الثقافة العامية للمجتمع التي تبتعد كثيراً عن الثقافة الرسمية لهذا المجتمع. ثم إن المجتمع الشفوي ينتفع من تقنيات خاصة للتواصل كالإيقـــاع والأهازيج والرقص والكلام، وكتوحيد الأنماط التعبيرية لجعلها تعتمد عـــلى وحـــدات متكررة كالسجع الذي يرتكز على تجزئة الكلام إلى تقسيم ثابت للعـــبارات بحسب الطول والوزن والطبقة الصوتية. ومع هذا كله، فإنّ المجتمع الأوروبـــي وفـــق في هذا المجال فأصل مفاهيم الأدب الأوروبي وصيغة مواده تـــرجع إلى اليونـــان حيث تم هناك تدوين أولى الملاحظات الكتابية التي كانت حتى ذلك الوقت شعراً شفوياً مورثاً. وفيما عدا ذلك لم يحدث في أي مكان آخر نقـــل ثقافة الذاكرة لمجتمع تسود فيه الشفوية في أرشيف الكتابة مثل هذه الصفة الشـــمولية" (8) وعلى الرغم من وجاهة هذا الزعم، فإنه زعم مبالغ فيه، فقد تم فـــي مجـــتمعات بشرية نقل بعض التراث الشفوي، إن لم نقل أغلبه، إلى تراث مكتوب كالمجتمع العربي وأصبح ذلك ممكناً لما تحولت لغته العالمة من الشفوية إلى الكتابة بنزول الكتاب المقدس "القرآن الكريم".

ويبدو أن لا مناص من الاعتماد على تقنيات الاتصال الحديثة حتى تضمن لـــلموروث الشـــفوي لمجتمعنا الاستمرارية، لأن النص المثبت يمتلك قدرة على الصمود أكثر، وبهذا نعطيه فعالية أكبر ليصور لنا تفاعلات الفئات الاجتماعية، حتى وإن لم يقرأ بعد فترة زمنية لاحقة.

وإذا كان للمجتمع البشري قنوات خاصة لنقل المعارف والتجارب بوسائل وتقـــنيات، فهـــل يعتمد على الشفوية أو المكتوب في ذلك؟ لو أخذنا المجتمعات العـــربية عينة، لوجدناها تمارس الشفوية في أبعد صورها، فالطفل يكتسب لغة فـــي البيت تختلف كثيراً عن اللغة العالمة المعترف بها، ولهذا تجد اللغة العربية صعوبة في أن تكون لغة عالمة بسبب تمكن الشفوية، ثم لأن اللغة الأجنبية هي الـــتي تقـــوم بـــدور اللغة العالمة من دون أن نعترف بذلك صراحة، فالإنسان العـــربي يـــتعامل مـــع لغة عالمه في ثلاثة مستويات المستوى العادي الشفوي، المستوى العربي الفصيح، المستوى الأجنبي.

وقد تكون الذاكرة عنصراً فعالاً في هذا المجال، فالإنتاج الشفوي يمثل في كـــثير من جوانبه الانحراف عن اللغة العادية اليومية، التي تلعب دوراً مهماً في تبجيـــلها، إلا أنهـــا تسلبها الحياة التي تمنحها الشفوية، فالكتابة تمثل الثابت، في

حين أن الشفوية هي التجدد والتغير، ومن هنا تلعب الذاكرة في هذا دور الرابط بيـن الماضـي والحاضر، ووظيفتها الاجتماعية في القرية، علي سبيل المثال، مهمـة جداً حيث يسمح للشيوخ باهتمام متزايد إلى درجة أن تصبح اقتراحاتهم أوامر واجبة التنفيذ، لأنهم يمثلون الذاكرة للمجتمع(9)، ومن هنا فعلى الكتابة أن تعـود إلى مصادر الشفوية لتنقل هذه المآثر. ونحن نعلم أن هذه المآثر الشفوية كـثير مـنها يقـبع في ذواكر الشيوخ والعجائز المستقرين بين الأدغال، أو في الأوديـة العميقة، أو الصحارى النائية، أو القمم الشاهقة، فهؤلاء الحفظة الرواة حيـن سـتوافيهم المنية ستوافي هذه الثقافات الشفوية، معهم، منية أخرى أفظع وأشنع، فلا يكون الموت واحداً، وإنما يكون مرتين موتاً مألوفاً وطبيعياً للرواية، وموتاً فادحاً يطوي معه إلى الأبد ما كانوا يحملون" (10).

□□

■ الإحالات:

1- سـامي أدهم، المعلوماتية السبرنطيقا الذكاء الصنعي 50 مجلة كتابات معاصرة عدد 28 آب أيلول 1996 لبنان

2- عـن ارنست كاسيرز: أبجد الفكر نسق العلوم، فيزيقيا وميتافيزيقيا لايبنتز تعريب: أبي يعرب المرزوقي 73

عـن Caracteristica geometrica (10 Augus 1979) Math v 41 مجـلة كـتابات معاصرة العدد 28

3- يـنظر هاينز شلافر، في العلاقة بين الشفوي والمكتوب 64-65 تر: إقبال أيوب مجلة فكر وفن عدد 46، 1987 ميونخ ألمانيا

4- عـبد المـلك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي 35-36 مجلة تجليات الحداثة العدد الرابع 1996 جامعة وهران

5- المرجع السابق 65

6- عبد الملك مرتاض، مدخل إلى النظرية الثقافية الشفوية 11، مجلة التراث الشعبي، بغداد ع- 1992

7- م، ن 10

8- في العلاقة بين الشفوية والمكتوب

9- يـنظر youcef nacib 1981 element sur la tradition orale p p 76 sned alger

10- مدخل إلى نظرية الثقافة الشفوية 12

□□□

المراجع

1- أنظمـــة العلاقـــات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات) إشراف سيزا قاسم – نصر حامد أبو زيد

2- تربية الصوت وفن الالقاء- سامي عبد الحميد – مطبعة الأديب البغدادية

3- حـــدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي – عبد الكريم برشيد- دار الثقافة – الدار البيضاء ط1-19853

4- عـــلم الجمـــال – داني هويمان. ترجمة ظافر الحسن – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط2-1972

5- فن الالقاء – عبد الوارث عسر – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982

6- الفن والحياة الاجتماعية – بليخانوف – دار التقدم – موسكو

7- موجز تاريخ النظريات الجمالية – م. اوفسيانيكون – دار الفرابي بيروت.

□□□

الفهرس

❑❑❑

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

أدوات الـــنص : دراسة/ محمد تحريشي- [دمشق]: اتحاد الكتاب العرب،
2000 – 144 ص؛ 25سم.

1- 810.9 ت ح ر أ   2- العنوان
3- تحريشي

ع- 2000/11/2148-   مكتبة الأسد

□□









هذا الكتاب

دراسة فكرية في تركيب الأدب والفن، يتحدث فيها الكاتب عن الأدوات المكونة للنص الأدبي شعراً ونثراً، مكتوباً ومهموساً، وقد عرض لبنيات النص من حيث الحوامل المكونة فيه بأسلوب رفيع جزل.

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

ثمن النسخة ١٥٠ ل.س في القطر
٢٠٠ ل.س في أقطار الوطن العربي